

प्रसाद का जीवन-दर्शन कला और कृतिरत्व

सम्पादक
महावीर अधिकारी

१९५५
आत्माराम एण्ड संस
प्रकाशक तथा पुस्तक-विप्रेता
कश्मीरी गेट
दिल्ली-६

रामलाल पुरी
आत्माराम एण्ड संस
काश्मीरी गेट, दिल्ली-६

(सर्वाधिकार सुरक्षित)

मूल्य आठ रुपये

मुद्रक
अमरजीतसिंह नलवा
सागर प्रेस
काश्मीरी गेट, दिल्ली-६

भूमिका

“प्रसाद का जीवन-दर्शन, कला और कृतित्व” पाठकों के समक्ष प्रस्तुत है। इस ग्रन्थ के प्रस्तुतीकरण में मेरा काम केवल एक श्रुतिवज का ही है। श्री जयशंकर प्रसाद अपने स्वयं में एक महान् व्यक्तित्व थे। इस महामहिम स्वरूप के अनुरूप उनका साहित्य भी विराट है। लेकिन इस स्वरूप का साहित्यिक निदर्शन आज तक नहीं हो सका। प्रसाद-साहित्य के मूल्यांकन का जो उचित समय था—उस समय हिन्दी के नियामक आलोचक साहित्य के उद्देश्य सम्बन्धी जटिल समस्या को सुलझाने में लगे हुए थे। समस्या थी कि साहित्य जीवन के लिए है या केवल कला के लिए। उस ही प्रेरणा हमारे नित्य के जीवन-चक्र की गति आता में है, उसकी आशा-निराशा, आकांक्षा-विडम्बना, पीड़ा, कृष्ठा जैसी भावनाओं में है या साहित्य के वे शाश्वत मूल्यमान में जो चिर-पुरातन और चिर-नवीन हैं; साहित्य अपने स्रष्टा के जीवन-कालीन युग का प्रतिबिम्ब है या निस्सीम और नेष्काल है। एक लम्बी अवधि तक यह याद-विवाद चलता रहा, दोनों पक्षों के पास अपने-अपने तर्क थे और इन विवादों से चाहे सम्पूर्ण सत्य का उद्घाटन न हुआ हो—जैसा कि बहुधा विवाद से होता नहीं—तथापि साहित्य के तरुण अध्येताओं के समक्ष साहित्य के एक समग्र रूप का उदय अवश्य हुआ। इन विरोधी निष्कर्षों के प्रकाश में आज हम यह कह सकते हैं कि साहित्य सामयिक भी है, शाश्वत भी है, जीवन्त-व्यर्थ का प्रतिबिम्ब भी है और वर्तमान से भागे की सम्भावनाओं का उद्बोधन भी, बहुजन हिताय भी है, और एक क्षुब्ध जूही की कली की कसक का महाकाव्य भी, वह निर्मिष्ट का भी है और फल का भी। प्रसाद जी को लेकर दोनों पक्षों ने जो थोड़ा-बहुत लिखा, वह उनके महामहिम स्वरूप को प्रतिष्ठित नहीं करता। न साहित्य की समय मूर्ति की स्थापना करता है। आज के साहित्यकार को यह सुविदित है कि साहित्य के अपने मान है, उन्हें राज-नीति, समाज शास्त्र, मनोविज्ञान के सहारे से सर्वज्ञान सम्बन्ध बनाना हितकर भले ही हो। वह इनमें से किसी का मातहत नहीं है। इकाई में समष्टि और समष्टि में इकाई के दर्शन जो करा सके वही साहित्य महान् है। वही साहित्य युग-धर्म का निर्वाह करता है और यही साहित्य का सनातन धर्म है।

उपर्युक्त पुरानी बात को फिर से ताजा करने का एक मात्र उद्देश्य यही है कि यह बताया जा सके कि जयशंकर प्रसाद साहित्य की इसी समग्र मूर्ति के निर्माता थे। उनका साहित्य उनके समकालीन जीवन का प्रतिबिम्ब भी है और समूची भारतीय मशी के बौद्धिक संपर्षों की पूर्ण सूचना देने वाला भी। तिमो टाल्मटाय,

रवीन्द्रनाथ ठाकुर और रोम्यां रोमां ने साहित्य की जो मानववादी परम्परा स्थापित की 'प्रसाद' में वह परम्परा अपनी नियताप्ति को प्राप्त हुई और गोकर्ण जैसे कान्तदर्शी साहित्यकारों ने जीवन की जो ज्वलन्त ज्योति जगाकर साहित्य के परम्परागत नायकों को जिम तरह समाप्त किया और धरती के पुत्रों को जिस तरह साहित्य में प्रतिष्ठा-मण्डित किया, ये दोनों परम्पराएँ 'प्रसाद' के साहित्य में अनजाने ही उतर आईं। हृदय और बुद्धि, अनुभूति और ज्ञान दोनों का वैसा समाहार उनके साहित्य में हुआ, वैसा जीवन की सम्पूर्णता के लिए अपरिहार्य है। रवीन्द्रनाथ ठाकुर को छोड़कर उनकी-जैसी प्रौढ़ और सूक्ष्म प्रतिभा का साहित्यकार और दिखाई नहीं देता, महात्मा बुद्ध और गांधी की अहिंसा आज़ के क्षत-विक्षत संसार के लिए जितनी आवश्यक है, 'प्रसाद' की बुद्धि और हृदय दोनों के समान अनुपात से बनी मानव-मंश्रुति की साहित्यिक वकालत भी उससे कम महत्वपूर्ण नहीं है।

"प्रसाद का जीवन-दर्शन, कला और कृतित्व" में 'प्रसाद' का वही समग्र रूप पाठकों के सामने प्रस्तुत करने की चेष्टा की गई है। प्रश्न यह है कि प्रसाद-साहित्य के अध्ययन को वैज्ञानिक संगति देने का काम ऐसे संकलनों से हो सकेगा ? इस सम्बन्ध में आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी का एक पत्र उद्धृत करना मैं अपना धर्म समझता हूँ जिसमें उन्होंने हमी प्रश्न के लौकिक स्वरूप को प्रस्तुत किया है। "सिद्धान्तः मे आपकी इस योजना के पक्ष में नहीं है। यदि 'प्रसाद' जो पर हम विषय का कोई ग्रन्थ नहीं लिखा गया तो उसे लिखने या लिखाने की चेष्टा करनी चाहिए। अनेक लेखों का संकलन करने में विवेचन की एकात्मता समाप्त हो जाती है। 'मुड़े-मुड़े मतिभिन्ना' का नज्दारा दिखाई देने लगता है। कभी-कभी परस्पर विरोधी दृष्टियाँ और विचार भी संकलन में स्थान पा जाते हैं, जिससे पाठक और भी कठिनाई में पड़ जाते हैं। ग्रन्थ में प्रवाह नहीं रह पाता। अन्विति भी नहीं रह जाती। हिन्दी में इस बीच ऐसे कुछ संकलन और तैयार किये गये हैं। उन सब में यह त्रुटियाँ मौजूद हैं। मूल लेखकों के वाजिव स्वार्थों को भी धक्का लगता है। वाजारी संकलनों में हाथ चला जाता है, जिससे मौलिक पुस्तकों का विक्रय कम हो जाता है। हिन्दी में मौलिक कृतियों की यूँ ही कमी है; फिर यदि उनकी वित्री भी मार दी जाय, तो मौलिक ग्रन्थ लिखने की प्रवृत्ति ही निर्मूल हो जायगी।" आचार्यप्रवर श्री नन्ददुलारे की उक्त चेतावनी अत्यन्त उचित और सार्थक है। इसकी सार्थकता को स्वीकार करने के बावजूद भी हमने यह ग्रन्थ प्रस्तुत करने की घृष्टता की है। उसके पक्ष में हमें केवल यही कहना है कि प्रसाद-साहित्य के सर्वांगीण अध्ययन की ओर सभी उचित ध्यान दिया नहीं गया है। साहित्य की गहराई में पैठकर रत्न खोज लेने वाले डाक्टर जान्सन या रामचन्द्र गुप्त जैसे, जीवन सपा देने वाले अध्येता अभी हिन्दी में जल्दी ने जन्म लेने वाले नहीं। दूसरे

यह भी बताया जाय कि प्रसाद पर कौन-कौन से विश्वविद्यालय खोज-ग्रन्थ प्रस्तुत कर रहे हैं—जबकि प्रसाद-साहित्य की निरुद्ध मनासिकता सर्वसम्मत है ।

जीवन-दर्शन, युग-पथ का निर्वाह, युग-सत्य का निदर्शन, और वर्तमान के जीवन्त यथार्थ की पृष्ठभूमि पर भावी की सम्भावना को प्रस्तुत करना और इन समस्त निष्कर्षों का सही उतरना—ये बातें साहित्य के चरम उत्कर्ष के द्योतक हैं । प्रसाद की कक्षा समूची मानवता की कक्षा है. उनके साहित्य-मण्डिर में स्नान करके हमारा मन संवेदन की मृदु-से-मृदु अनुभूति के प्रति सजग हो उठता है । प्रसाद के साहित्य को विश्वविद्यालयों के आचार्य खोज का विषय नहीं स्वीकार करते जबकि पुराने लोगों के विषय में बार-बार एक ही बात दोहराकर शुकाचार्य अवश्य पैदा करते चले जायेंगे, इस ग्रन्थ को प्रस्तुत करके हम यह प्रकट करना चाहते हैं कि प्रसाद-साहित्य के कितने पहले हैं, उनकी पृष्ठभूमि कितनी विराट है और उन्हीं कितना सम्बल है । उनके साहित्य का मूल्यांकन करने के लिए दो या पाँच वर्षों की खोज पर्याप्त नहीं है। जो एक व्यक्ति यह कार्य हम में लेगा उसे पूरा जीवन खपा देना होगा । इसलिए ग्रन्थ का प्रकाशन मौलिक अध्ययन प्रस्तुत करने वालों के रास्ते को रोकेगा नहीं । दूसरे बात यह भी है कि ऊँचे खोज-ग्रन्थों की सापेक्षता जिस वर्ग के लिए होती है—यह ग्रन्थ उस वर्ग से पृथक् वर्ग के लिए है । यह ग्रन्थ तो प्रसाद-साहित्य के अध्ययन के लिए नई दिशाओं के द्वार खोलने वाला ऐसा ग्रन्थ है जिससे साहित्य-मन्दिर में उपयुक्त स्थान न पा सकने वाली साहित्य-भूति पर अनेक सर्व-न्यायो द्वारा प्रकाश डाला गया है । इस ग्रन्थ में विरोधाभास युक्त विचार भी नहीं हैं । एक ही वस्तु को देखने की दो दृष्टियाँ जरूर हैं । ये दो दृष्टियाँ वही हैं—जिनकी चर्चा प्रारम्भ में की गई है । लेकिन ये दोनों दृष्टियाँ अध्ययन-अध्यापन की व्यापकता का बोध कराती हैं और पाठक को स्वतन्त्र दृष्टि से सम्पन्न करती हैं ।

इस साहित्य में व्यक्ति और साहित्य दोनों हैं । इसमें स्मरण है, प्रसाद की अपनी मान्यताएँ हैं और यह भी कि उन मान्यताओं से अपने साहित्य-धर्म का उन्होंने किस प्रकार निर्वाह किया है । 'जातीय महाकवि प्रसाद' में आचार्य मन्जीराम शर्मा ने उनके उदात्त राष्ट्रीय स्वरूप का प्रेरक चित्र प्रस्तुत किया है ।

इस संग्रह के सभी लेखक अपने विषयों के धुरंधर विद्वान् हैं—लेकिन विषय की अनेकता होने पर भी हमने उनका संकलन ऐसी सावधानी से करने का प्रयत्न किया है—कि प्रस्तुतकर्ताओं की अनेकरूपता ने एक विराट इकाई का रूप धारण कर लिया है । इस कार्य में हमें कितनी सफलता मिली है—यह जानना तो प्रसाद-साहित्य के अध्येताओं का ही काम है । हाँ, इस ग्रन्थ के प्रकाशन में थोड़ा विलम्ब होने से समस्त

रचनाएँ उनके मूल-लेखकों को नहीं दिखाई जा सकीं, तथापि हमने भरसक प्रयत्न किया है कि मूल के साथ अधिक से अधिक न्याय हो। हमें विश्वास है कि ग्रन्थ के प्रकाशन में त्रुटियाँ नहीं हैं तथापि जो रह गई है—उनकी सूचना मिलने पर उनका परिष्कार हम करेंगे।

जिन महान् साहित्यकारों की लेखनी के प्रसाद से इस ग्रन्थ का कलेवर मल्लङ्गित हुआ, उनकी उदारता, स्मृति और धर्म के प्रति मे नमित हूँ।

अपने मित्र श्री धर्मचन्द्र 'मुमन' का भी मैं आभारी हूँ—जिनके सुभाव और सहयोग इस ग्रन्थ को प्रस्तुत करने में अत्यन्त उपयोगी मिष्ट हुए।

नई दिल्ली

महावीर अधिकारी

१५ अप्रैल, १९५५

विषय-सूची

प्रथम खण्ड : संस्मरण

विषय	लेखक	पृष्ठ
१. 'प्रसाद' जी के कुछ संस्मरण	डॉक्टर मोतीचन्द	१
२. 'प्रसाद' की याद	श्री रायकृष्णदास	६
३. साहित्यकार 'प्रसाद'	श्री वाचस्पति पाठक	१३
४. 'प्रसाद' जैसा कि मैंने उन्हें जाना	श्री श्रमन्तलाल नागर	१८
५. शालीनता की प्रतिमूर्ति—'प्रसाद'	जैनेन्द्र कुमार	२३

द्वितीय खण्ड : जीवन-दर्शन

१. 'प्रसाद' का जीवन-दर्शन	श्री लक्ष्मीशंकर व्यास	३०
२. जातीय महाकवि 'प्रसाद'	भाचार्य मुंशीराम शर्मा	३४
३. 'प्रसाद' और प्रेमचन्द	श्री गोपीनाथ तिवारी	३६
४. तुलसी के 'राम' और 'प्रसाद' के 'मनु'	श्री हरिदत्त शर्मा	४३
५. 'प्रसाद' की काम सम्बन्धी भावना	डॉक्टर सीमनाथ गुप्त	४६
६. गेटे और 'प्रसाद'	श्रीमती गचीरानी गुट्टू	५५
७. 'कामायनी' का सन्देश	प्रेमशंकर तिवारी	७४
८. 'कामायनी' का दार्शनिक आधार: सोम—श्री प्रभाकर माचवे		८३
९. 'कामायनी' का दार्शनिक निरूपण	भाचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी	८८

तृतीय खण्ड : कृतियाँ

१. प्रारम्भिक रचनाएँ—'डग्डु'	श्री रामरतन भटनागर	६४
२. 'प्रसाद'-साहित्य की राजनीतिक पृष्ठभूमि	श्री जयचन्द राम	१०६
३. 'प्रसाद' जी का 'कामना'	डॉक्टर नगेन्द्र	१२०
४. 'जनमेजय का नागघ्न'	श्री रामकृष्ण शिलीमुख	१२४
५. 'स्कन्दगुप्त' की वातावरण-सृष्टि	प्रो० मोहनलाल	१२६
६. 'चन्द्रगुप्त' का तुलनात्मक अध्ययन	गुलाबराय, एम. ए.	१३५
७. 'भुवस्वामिनी' और 'प्रसाद'	प्रो० सम्भुप्रसाद बहुगुना	१४१
८. 'प्रसाद' जी का 'कंकाल'	श्री गंगाप्रसाद पाण्डेय	१६२
९. 'तितिली'	श्री पद्मसिंह शर्मा 'कमलेश'	१६६

१०. 'प्रसाद' की अपूर्वी 'इरावती'	श्री प्राणमोहन सिंह ..	१८२
११. ऐतिहासिक कृति 'धर्मू'	श्री विनयमोहन शर्मा ..	१८५
१२. 'कामायनी' : कुछ नये विचार	श्री गजानन्द माधव ..	२०२
१३. 'कामायनी' की दार्शनिक पृष्ठभूमि	श्री विजयेन्द्र स्नातक ..	२०८

चतुर्थ खण्ड : कला

(समालोचनात्मक अध्ययन)

१. 'प्रसाद' की एकांकी कला	श्रीरामचरण महेन्द्र ..	२१७
२. 'प्रसाद' जी का कृतित्व	डॉ० देवराज ..	२२७
३. 'प्रसाद' की नाट्य-कला के मूल तत्त्व	श्री राजेश्वरप्रसाद अग्रवाल ..	२३७
४. 'प्रसाद' की उपन्यास-कला	श्री विनोदशंकर व्यास ..	२६७
५. 'प्रसाद' द्वारा प्रकृति का उपयोग	श्री विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ..	२८६
६. 'प्रसाद' जी की भाषा और छन्द	डॉ० सत्येन्द्र ..	२९३
७. 'कामायनी' की प्रलंकार-योजना	श्री जयनाथ 'नलिन' ..	३०६
८. 'प्रसाद' की कहानियाँ	श्री रामावतार त्यागी ..	३१०

पञ्चम खण्ड : विशेष अध्ययन

१. 'कामायनी' में चरित्र-चित्रण	आचार्य चन्द्रबन्नी पाण्डेय ..	३१७
२. भङ्गा	श्री सिवनाथ ..	३२२
३. 'प्रसाद' के नारी-यात्र	श्री हरप्रसाद शास्त्री ..	३३१
४. नवीन धारा के प्रवर्तक कवि 'प्रसाद'	श्री क्षेमचन्द्र 'सुमन' ..	३४५
५. 'प्रसाद' जी की भाषा-शैली	श्री नामवर सिंह ..	३६६
६. 'प्रसाद' और हिन्दी साहित्य में नया समारम्भवाद	डॉ० रामविलास शर्मा ..	३७६
७. प्रसाद का गीतिकाव्य	श्री रामेश्वर 'तरुण' लण्डेलावाल ..	३८३

प्रसाद का जीवन-दर्शन

कला और कृतित्व

प्रथम खण्ड

संस्मरण

१

प्रसाद जी के कुल संस्मरण

[डॉक्टर मोतीचन्द भा]

पाठकों को शायद यह जानकर आश्चर्य होगा कि न तो मैं कवि हूँ, न साहित्यकार हूँ और न समालोचक हूँ। मैं केवल एक रुखा-सूखा ऐतिहासिक और भारतीय-कला और संस्कृति का प्रेमी हूँ। प्रसाद जी ने एक बार हँसी में मुझ से कहा था कि माई, तीन पुस्तक का अपना रोजगार क्यों छोड़ रहे हो? मैंने उन्हें जवाब दिया—'प्रसाद जी पुरखा इतना कमा गये हैं कि दो-चार पुस्तक बिना कविता के काम चला ही जा सकता है।' वे हँसकर चुप हो गये। पर इतिहास का गद्यमय जीवन बिताते हुए भी न मालूम क्या बात है कि हिन्दी के कई बड़े साहित्यकार मुझ पर कृपा करते हैं। मुझे इस बात पर कभी-कभी नाज होता है कि प्रसाद जी मुझसे स्नेह करते थे और उनके चले जाने पर भी राष्ट्रकवि गुप्त जी का स्नेह बराबर मिलता रहता है। इन महानुभावों के साथ मेरा सम्बन्ध साहित्यिक न होकर निजी था और है और शायद इसीलिए साहित्यिक गुंजार और ऊँचापोंही से अलग खड़े रहकर उन्हें देख सका हूँ और पास से उनके जीवन की सन्मधुर भावनाओं का थोड़ा रस ले सका हूँ, जो उनके काव्यों में आप्लावित हैं।

पहली भेंट

यों तो लड़कपन से ही 'प्रसाद' जी का नाम सुन रहा था। थोड़ी-बहुत उनकी कवितायें भी पढ़ लेता था और उनके नाटकों का भी कभी-कभी मजा ले लेता था। बहुत बार सोचा करता था कि प्रसाद जी कैसे होंगे, उनकी चाल-ढाल क्या होगी, उनका चरित्र क्या होगा, पर अपने स्कूल के दिनों में उनके पास जाने की मुझे कभी हिम्मत नहीं हुई। हिन्दू यूनिवर्सिटी के हिन्दी-पर्वों के अवसर पर उन्हें देख लिया करता था, फिर भी आगे बढ़कर उनसे रस-रसत बड़ाने की हिम्मत नहीं होती थी। कौन जाने माई बड़े कवि और लेखक हैं, हिन्दी बोलने उनका लोहा मानते हैं, अगर तुम उनके दरबार में घुसने

की कोशिश करते हो, तो किस धृते पर। पहले कुछ लिखो-पढ़ो फिर बढ़-चढ़कर हाथ मारने की सोचना। यही बातें मैं सोचा करता था। पर भाग्य कुछ अच्छे थे। १९३० की बात है। राय कृष्णदास के यहाँ शायद कुछ काम था और उस अवसर पर था बलपान और गाना-बजाना। बनारस में राजनीतिक तूफान जोरों का चल रहा था। मैं भी उसमें, जो कुछ मुम्कते हो सका, योग दे रहा था। 'एणभेरी' लिखने की खटपट और स्वयंसेवकों के लिए सीधा-सामान इकट्ठा करने के काम से फुरसत पाकर मैंने सोचा, चलो, राय साहब के यहाँ हो आऊँ। रामघाट पहुँचा तो देखा कि साहित्यिकों की मीढ़ लगी थी और प्रसन्न-वदन प्रसाद जी सब की बातों का मजा ले रहे थे। उधर बढ़ने से मैं कुछ भिन्नका। पर राय साहब ने मुझे पकड़कर प्रसाद जी के सामने हाजिर कर दिया और बोले 'जयशंकरजी, मैं तुमसे मोतीचन्द की बात करता था, तो अब इन्हें सँभालो।' प्रसाद जी ने हँसकर मुझे अपनी ओर बुलाया और बोले, 'भाई मैं तुम्हारे चाचा के साथ का पड़ा हूँ, फिर भी न तुम कभी मुम्कते मिलते हो न मेरी सुधि ही लेते हो। राजनीतिक चक्कर तो ठीक ही है, पर अपने बुजुर्गों का भी तो ज़्यादा रखना चाहिए।' न मालूम उनकी बात में क्या जादू था कि मेरी सारी भिन्नता दूर हो गई। उसी दिन मैं उनसे कुछ ऐसा घुल-मिल गया कि उनका स्नेह मुझ पर अन्त समय तक बना रहा। कुछ दिनों के बाद तो राय साहब यदि मुझे गुप्त जी या प्रसाद जी के साथ देखते तो कहते, 'भाई, जवानों की पूछ है, अब तो मैंने तुम दोनों को त्याग दिया।'।

उस दिन के बाद जब भी मुझे अवकाश मिलता, मैं या तो प्रसाद जी की दुकान पर जा धमकता था या उनके घर पर। उनका दरबार हमेशा मेरे लिए खुला रहता था। मुझे अच्छी तरह से याद है कि दुकान पर जाते ही प्रसाद जी तमोलीको आवाज़ देते थे, 'खूब अच्छे पान बनाना' और फिर पान और सुरती चमाने के बाद हम दोनों तरह-तरह की नई-पुरानी कहानी कहने लग जाते थे। मुझे यह याद नहीं कि दुकान पर प्रसाद जी ने मुम्कते कभी अपनी कविताओं अथवा नाटकों के बारे में बातचीत की हो। वहाँ तो संस्कृत साहित्य के भट्टावरियों से लेकर बनारस की कबरी, लावनी, पूरबी, कवियों की बैठकों और गुंडों की बातें होती थीं। प्रसाद जी असली शहराती थे और शहर की नस-नस का उन्हें पूरी तौर से पता था। बनारस और आसपास के लोकगीतों और उनके दंग से कहने वालों का जितना उन्हें पता था, शायद दूसरे और किसी को नहीं था। प्रसाद जी आगे बढ़ते हुए दुनिया के विरोधी नहीं थे, पर आमोद-प्रमोद के नये साधनों के सामने खड़े वे पुरानी कलाओं और शिल्पों को मरते हुए देखते थे तो वे दुखी हो उठते थे। एक समय उन्होंने मुम्कते कहा, 'मेरे बचपन में शायद ही ऐसा कोई त्योहार होता हो, जिसमें बनारस की रंगीनियत देखने में न आती रही हो। आजकल की कबरी तो तुम सुनते ही होगी। अपने दंग की ठीक ही हैं, पर मुझे नउनियाँ और मदेवना की याद आती है। जब

नउनियों अपनी यनाई कजरी गाती हुई लोलारक छठ पर निकलती थी, तो दस-पैंच हजार आदमी उसके पीछे हो लेते थे, इतनी आकर्षक थी उसकी आवाज, और सहैवना की कजरी इतनी मोटी होती थी कि मैं क्या बताऊँ। उसमें कछुआ और शृंगार का इतना मधुर मेल होता था कि मेरी आँखों से आँसू निकल पड़ता था। भारतेन्दु-कालीन अक्षरद्वय साहित्यिकों की सुनी-सुनाई बातें भी प्रसाद जी की बहुत-सी याद थी। प्रसाद जी भारतेन्दु के भक्त थे और मुझे बराबर समझाया करते थे कि—'वे ठेठ बनारसी थे। भारतेन्दु के गद्य की व्याकरण की कई लोगों ने शिकायत की थी और उनमें तौप-दूँड़े थे, पर प्रसाद जी कहते थे 'देखा इन पण्डितों को, केवल अक्षर के पीछे मरे जाते हैं, किसमें शक्ति है कि हिन्दी गद्य में एक ऐसा तेज और शोखी पैदा कर सके। हिन्दी की व्याकरण तो उस समय बन रही थी, फिर भारतेन्दु कैसे दोष के भागी हो सकते हैं ?'

सुरुचि-सम्पन्न प्रसाद जी

जो प्रसाद जी से परिचित थे वे जानते थे कि 'प्रसाद' जी जोमी न होकर भोगी थे। अच्छे ताक-मुपरे कपड़े, इत्र, फूल-माला और बहुत अच्छा भोजन उन्हें मिय था। ईश्वर के बारे में तो उनकी जानकारी बहुत बढ़कर थी। मैं थोड़ा-बहुत इत्र का शौकीन तो हूँ, पर पारखी नहीं। प्रसाद जी के साथ बैठकर इत्र के बारे में भी मैंने बहुत-कुछ सीखा। बनारस के सुप्रसिद्ध रईस और कला-पारखी स्वर्गीय रायकृष्ण जी साहय, जिन्हें हम सब रनेह से 'आखिरी मुगल' कहते थे और प्रसाद जी में जब तेल फुलेल की पात छिड़ जाती थी तो कौन कह सकता था कि प्रसाद जी कन्नौज के एक बड़े व्यापारी न होकर हिन्दी के सुप्रसिद्ध लेखक हैं। प्रसाद जी की कविता में एक विचित्र संगीत मिलता है। चाहे उनका मर्मलब रामझने में मले ही कठिनाई पड़े। कविता लहरी में संगीत का यह रूप उन्हाल प्रसाद जी के संगीत-प्रेम का चोतक है। मुझे प्रसाद जी के साथ बहुत बार गाना-बजाना सुनने का अवसर पड़ा है। इस बात में उनकी रुचि बड़ी ही परिष्कृत थी। नीसिन्धुओं की टें-टें से उन्हें काफी नफ़रत थी और कहीं अगर ऐसा मोका पड़ता तो एक तरफ़ से-तो टें-टें जारी रहती थी और दूसरी ओर प्रसाद की खुसी हँसी और बातचीत जारी हो जाती थी। पर जहाँ कहीं भी अच्छा संगीत होता था मैंने प्रसाद जी को 'उसे' पड़ी ही तन्मयता से सुनते देखा है। मुझे यह तो ठीक-ठीक पता नहीं कि उन्होंने बचपन में संगीत की शिक्षा पाई थी या नहीं, पर जहाँ उनकी दुकान थी वहाँ तो दिन-रात संगीत का ही दौरा रहता था। शास्त्रीय संगीत प्रसाद जी पसन्द करते थे पर साथ ही संगीत में व्यर्थ की भौं-भौं को वे नापसन्द करते थे। उनका बराबर यह मत था कि मधुरता, भाव और एक तरह का दर्द, यही संगीत को आकर्षक बनाते हैं। और अच्छा भोजन। इसमें तो प्रसाद जी का कोई खानी नहीं रखता था। आप कहेंगे कि दमआलू और तरद-तरद के अच्छे भोजन से छायावादी कविता का क्या तात्पर्य ? प्रियतम के मिलने के लिए राममईयों

और सुखा-सुखा अन्न ही काफ़ी है। पर प्रसाद की कला की व्याख्या दूसरी ही थी और वह थी जीवन के प्रत्येक अंग में एक तरह की सुचारुता लाना। भोजन और वस्त्र चाहे सारे ही हों, प्रसाद बी उसी तरह सँवरते थे, जैसे अपनी कविता या कहानी की। राय साहब के यहाँ कमी-कमी पाक-शास्त्र पर बात बढ़ जाती थी, तो प्रसाद की पाक-दर्शन पर भी अपना खासा मन्तव्य देते थे।

ब्रजभाषा और प्रसाद

आजकल के हिन्दी के कवि बहुधा अपनी कला को हृद के बाहर प्रायः देख ही नहीं सकते। संस्कृत और ब्रजभाषा साहित्य से तो उन्हें मतलब ही नहीं होता, पर प्रसाद बी इस बदला के घोर विरोधी थे। मुझे अनेक अस्सर मिले हैं, जब घण्टों तक मैंने प्रसाद बी से संस्कृत और ब्रजभाषा की कविताएँ सुनी हैं। संस्कृत और ब्रजभाषा की वे ही कविताएँ उन्हें प्रिय थीं जो सामने एक तसवीर-सी खड़ी कर देती हों और जिनमें रीतिकाल की कोरी कामुकता न होकर भाव हों और कहने का अनोखा ढंग हो। कालिदास के सुन्दर श्लोकों तथा देव, सेनापति और पद्माकर के पद्यों को अनेक बार पढ़ते मैंने उन्हें सुना है। तुलसीदास जी के प्रति उनकी आस्था थी, पर बेसमझी की तारीफ़ से वे जल्दी ऊब जाते थे। एक बार एक सज्जन गोस्वामी जी की अश्रु-गारिकता की दोहाईं देते चले जा रहे थे और सबसे इस बात की बाजी लगाने को तैयार थे कि कोई गोसाईं बी में अश्लीलता निकाल दे। प्रसाद बी सुन रहे थे। हँसकर बीमे से बोले—और पण्डित जी, 'उमगि नदी अंजुधि पहुँ आयी' में क्या है? सब लोग खिलखिला पड़े और राय साहब बोले, 'है छटा बनारसी'।

मैं पहले ही कह चुका हूँ कि मैं कवि नहीं हूँ, पर कविता सुनने और समझने की प्रवृत्ति मुझ में बहुत दिनों से रही है और आज भी है, शायद इसी प्रवृत्ति से लाचार होकर मैं प्रसाद बी को बहुत बार तंग करता था। उनसे कविताओं का पदार्थ समझने की कोशिश करता था और कमी-कमी बहस भी कर बैठता था। बाद में तो प्रसाद बी का स्नेह मुझ पर इतना बढ़ गया कि वे स्वयं अगर कोई गीत लिखते तो मुझे सुनाते। प्रसाद बी की 'कामायनी' का बहुत-सा अंश मैंने स्वयं उनसे सुना है और अनेक स्थल की मेरी समझ के बाहर थे, उनके बारे में जानने की चेष्टा की। 'कामायनी' को जैसे-जैसे प्रगति होती जाती थी वैसे ही वैसे प्रसाद बी का स्वास्थ्य जवाब देता जाता था। उनकी विषादमय मंगिमा देखकर मेरा तो दिल बैठ जाता था। कुछ आर्थिक कष्ट तथा साहित्यिक जगत में उनकी लेकर बहस-मुवाहसे उन्हें संतप्त किये रहते थे, फिर भी उनकी स्वभाविक हँसी ने शायद ही कभी उनका साथ छोड़ा हो। प्रसाद बी साहित्यिक तो थे ही, इतिहास के प्रति और विशेषकर प्राचीन भारतीय इतिहास के प्रति उनकी अभिरुचि थी। मैंने प्रसाद बी से कई बार हिन्दी में अच्छे ऐतिहासक फ़िल्मों की कमी की चर्चा

की, और चाहा कि अगर हो सके तो कोई अच्छी कहानी लिखें, जिसे उतरवाने का मैं प्रबन्ध करूँ। मैं उस समय ताजा-ताजा लंदन से लौटा था और खेचता था कि भारतीय कला के लिए क्या कर डालूँ? यह उठावली मेरी मूल थी। यह प्रसाद जी जानते थे फिर भी वे मेरा दिल दुखाना नहीं चाहते थे। उन्होंने कहा—‘भाई, बम्बई जाकर प्रेमचन्द जी को जो मजा मिला यह तुम जानते हो, फिर भी कोशिश करु गा।’ प्रसाद जी को पुष्पमित्र शुंग की कथा पसंद थी। उनका विचार था कि गिरते हुए बौद्ध धर्म के विरुद्ध पुष्पमित्र ने वैदिक धर्म का झंडा खड़ा किया। डिभिड्रियस को पाटलिपुत्र से खदेड़ने के लिए गजबटा के साथ कलिंगराज का प्रस्थान भी उन्हें काफ़ी नाटकीय लगता था। जहाँ तक मुझसे प्रसाद जी से बातचीत हुई वे इस कहानी का सम्बन्ध पाटलिपुत्र, कारी और उज्जयिनी से रखना चाहते थे। कहानी शुरू भी हुई पर अबूरी ही रह गई और प्रसाद जी चले गये। मुझे पूरा विश्वास है कि अगर कहानी पूरी पड़ पाती, तो हिन्दी साहित्य को एक अपूर्व देन होती।

अन्तिम भेंट

प्रसाद जी से मेरी अन्तिम भेंट २६३७ में हुई जब मैं कारी छोड़कर बम्बई के लिए रवाना हो रहा था। तब बहुत आगे बढ़ चुका था। हम लोगों के हजार प्रार्थना करने पर भी उन्हें पहाड़ जाना चाहिए था; अथवा और कोई दूसरा इलाज कराना, पर वे न माने। उस दिन का दृश्य मुझे कभी नहीं भूलने का। मैं और राय साहब साथ थे। प्रसाद जी पलंग पर पड़े थे बिलकुल सफेद होकर। हम लोगों को देखकर मुस्करा दिये। उस दिन प्रसाद जी की आँखों में एक दूरी-सी देखी, जो अमंगल की सूचक थी। ‘प्रसाद’ जी धीमे-धीमे बोले—‘कामायनी ज़प गई। नाचस्पति पाठक पॉन्व प्रति लाये हैं। इसमें एक छन्दारी भी है। मैंने हस्ताक्षर कर दिया है। तुम बाहर जा रहे हो ठीक है, खूब मजे में रहो। मेरा तो अब कुछ भरोसा नहीं।’ हम सब लोगों की आँखों से आँसू निकल पड़े, मैं तो फौरन कमरे के बाहर निकल आया। इस भेंट के कुछ ही दिन बाद प्रसाद जी चले गये, पर उनके अनेक संस्मरण अब भी रह-रहकर दिमाग में घूम जाते हैं और याद दिलाते हैं मवभूति के वाक्य की—‘तेहि नो दिवस गता।’

प्रसाद की याद

[श्री रायकृष्णदास]

प्रसाद जी के पूर्वज मूलतः जौनपुर के निवासी थे। वहाँ वे शक्कर के प्रतिष्ठित व्यापारी थे। यों वे लोग जाति के कान्यकुब्ज-हलवाई-वैश्य हैं; किन्तु कन्नौज से कब जौनपुर आ बसे, इसकी ठीक स्मृति नहीं। मध्य-युग से लेकर अठारहवीं शती तक जौनपुर बहुत समृद्ध और जनपूर्ण नगर था। उसी बीच कमी ये लोग वहाँ बसे होंगे। अठारहवीं शती के अन्त अथवा उन्नीसवीं शती के आरम्भ में इस वंश की एक शाखा काशी में चली आई और उसने मुर्ती-तम्बाकू का काम शुरू किया। यह काम खूब उन्नत हुआ और तभी उस शाखा का लोच-नाम 'मुँधनी-साव' पड़ा।

उन दिनों तम्बाकू अपने विभिन्न सेवनीय रूपों में खूब प्रचार पर थी। सत्रहवीं शती के अन्त तक तम्बाकू का प्रचार बहुत बढ़ गति से हुआ, किन्तु अठारहवीं शती के बिलामय युग में उसे खूब खेलने का सुयोग प्राप्त हुआ। अमीर-रईनों में पीने की मीठी तम्बाकू और जनता में खैनी तथा कढ़वी तम्बाकू के रूप में वह खूब प्रसारित हुई; और पण्डित-वर्ग यद्यपि हुक्के से वंचित ही रहा, फिर भी खैनी के साथ-साथ मुँधनी के रूप में मस्तिष्क को सचेत और जागरूक बनाने के लिए उसका नास खींचने लगा। तम्बाकू की जो बहुतेरी विरङ्गायली विद्रुम ने तैयार कर डाली थी उसमें से एक, इस प्रचार और त्रिविध सेवन का अच्छा चित्रण करती है—

बवचिद्रूपका, बवचित्पूषका, बवचिन्नासाप्रगामिनी ।

इयं त्रिपयगा गंगा पुनाति भुवनत्रयम् ॥

काशी, उन दिनों, एक ओर रईनों और दूसरी ओर पण्डितों का केन्द्र थी। प्रसाद-कुल की उस शाखा ने वहाँ पीने और खाने की उसमोतम तम्बाकू तैयार की, वहाँ पण्डितों और विद्यार्थियों से वह निःशुल्क मुँधनी का भी वितरण करने लगी। 'मुँधनी-साव' का नामकरण सम्भवतः उन्नीसवीं शती का किया हुआ है। मुँधनी बटने की यह प्रथा अब भी उनकी दुकान पर चारी है, यद्यपि पण्डितों और विद्यार्थियों में मुँधनी का प्रचार नाम-शेष रह गया है, सिगरेट चोरी-छुप्या वे भले ही पी लें !

देश-विदेश-व्यापी इस व्यापार से वह शाखा बहुत ही समृद्ध हुई; किन्तु कुछ ही दिनों में श्रृण, मुकटमेवाजी और प्राणिनाश से वह उच्छिन्न-प्राय हो गई; और उसका स्थान प्रसाद जी के पूर्वजों ने—जो उस शाखा के सरिङ थे—ले लिया। आरम्भिक उन्नीसवीं शती में यह शाखा भी बहुत ही समृद्ध हुई। व्यापार का यह हाल था कि दो

हाथों बना, चार हाथों से भी रुपया बटोरना असम्भव था। चौक से नारियली दोले में घुसते ही प्रसाद जी की दूकान है; वहाँ यह हाल रहता कि बिक्री के घण्टों में गली से आना-जाना रुक जाता।

जहाँ व्यापार इतना समुन्नत था, वहाँ उदारता भी गयेष्ट थी। सुँघनी बटने का पुराना कम तो जारी था ही; साधु-सन्तों को कम्बल, रंगे हुए काठ के लाल तूँघे दिये जाते तथा और भी अनेक प्रकार के सदाव्रत चला करते। इसके सिवा घर पर पण्डितों, कवियों, गुण्यो-गवैयाँ, वैद्यों-वाक्त्रिकों, पहलवानों इत्यादि का निरन्तर जमघट लगा रहता और उन सबका आदर-सत्कार किया जाता। इस प्रकार के बहुमुख समुदाय से बराबर घिरे रहने और उनका प्रतिपालन करने के कारण यह आवश्यक हुआ कि प्रसाद जी के पिता-पितामह उनकी परख की क्षमता भी हो। फलतः वे लोग इस सम्बन्ध में अपनी योग्यता उत्तरोत्तर समुन्नत करते गये।

घों, तम्बाकू के व्यापार में, ऊँचे दर्जे की पीने और खानेवाली तम्बाकू तथा सुँघनी तैयार करने के लिए, काफी सुबचि, कारीगरी और शिवेक की आवश्यकता होती है। खमीरा और किमाम इत्यादि बनाने के लिए अपेक्षित सुगन्ध और उनके हृद्य सम्मिश्रण में बहुत ही उत्कृष्ट निर्माणात्मक कौशल अपेक्षित होता है। वस्तुतः तम्बाकू के विभिन्न रूपों का एक सफल निर्माता—एक वास्तविक कलाकार होता है। प्रसाद जी के कुल में यह विशेषता पूर्ण मात्रा में विद्यमान थी, एवं इसी कारण उनके सामान का इतना दिगन्तभापी प्रचार हुआ था और उनकी दूकान की इतनी ख्याति हुई थी। यही सुबचि और प्रतिभा जब गुण की परख और गुणग्राहकता की ओर प्रवृत्त हुई तो वहाँ भी उनका चमत्कार ज्यों का त्यों बना रहा, अपितु उस वातावरण के सम्बन्ध से कुछ निखरा ही। उनके रहन-सहन में भी उस सुबचि की छाप थी। अच्छे खाने-पहने का गयेष्ट शौक था। इसी प्रकार अच्छे शरीर बनाने की भी वृहद् लगन थी। प्रसाद जी के पिता पाँच-छः भाई थे। सभी कसरत-कुरती-बाज थे। प्रसाद जी के पिता की शरीर-संपर्क तो बहुत ही अच्छी थी, बल भी पर्याप्त था।

घर का सारा कामकाज वही देखने। शेष माई तो उनके भरोसे मस्त-मौला थे—आरामतलबी और रुपया उलीचन उनका काम था। अपने एक पन्चा का हाल प्रसाद जी सुनाया करते कि उनकी भंग पाँच-छात रुपये रोज की—अनार के रस में—घनती। मजा यह कि उस भंग में अफ़ोम भी धोली जाती।

ऐसे रज-गज और विविधा के वातावरण में प्रसाद जी का जीवन पनपा। देश में उस समय इतने प्रकार के भी 'टाइप' हो सकते थे, सबका कुछ न कुछ परिचय प्रसाद जी को घर-बैठे मिलता। सोमापान्त के सामान बेचनेवाले मुराज और छुरी आदि बेचनेवाली भाग्यर-इरानो दिग्गो से—जिन्हें कहीं इरानो या घानरेवालो आदि कहते हैं—लेकर

नेपाल-भूटान के कस्तूरी बेचनेवालों तरह, तथा ज्योतिषी-पंडितों से लेकर पाखंडी और कापालिक तरह, यौन-ऐसा वर्ग वा फिर्का या जिसकी उस रंगमंच पर अवतारणा न होती रही हो ? इस प्रकार के विविध पात्रों की यदि ज्योतिषी तालिका बनाई जाय, तो वह कई सौ की संख्या छू लेगी । इन लोगों से सम्बन्धित कितनी ही मनोरंजक चित्र-विचित्र एवं मार्के की घटनाएँ प्रसाद जी की हृदय-पाटी पर अंकित होती जातीं । निदान, 'देखी-सुनी' बहु लोक की बातें प्रसाद जी के लिए घर बैठे जन्म-सिद्ध थीं ।

इस काल की एक घटना याद आ रही है, जो इस कारण उल्लेखनीय है कि प्रसाद जी के विश्वास-निर्माण में उसका भी भाग है—

प्रसाद जी के जन्म से पहले उनके कई भाई शैशव में ही चले गये थे । अतः प्रसाद जी की आयु-कामना के लिए आरखंड के गोला-गोकर्णनाथ-महादेव की मन्त्र मान दी गई थी कि जब वह बारह बरस के होंगे तब उनका मुँडन वहीं किया जायगा । इसी सम्बन्ध से उनकी नाक भी बीच से छेद दी गई थी और उसमें बुलाक पहना दी गई थी; वह पुकारे भी जाते—'आरखंडी' ! यों यही-यही लट्टें और बुलाक से, देखने में, वह बालिका जान पड़ते । कभी-कभी उनकी माता उन्हें घोंघरी भी पहना दिया करतीं । एक दिन इसी वेश में वह घूम रहे थे और उनके यहाँ एक सामुद्रिक-वेत्ता आये हुए थे । प्रसाद जी के एक चाचा ने उन्हें यादने के लिए कहा कि तनिक इस बालिका की हस्तेला और लक्षण तो देखिए । दैवत महाशय की विद्या यह लक्ष्य न कर सकी कि वह बालक हैं—और उन्हें लड़की मानकर ही यह भविष्य-कथन कर चली । जब यह कथन पूरा हुआ तो प्रसाद जी के चाचा ने उनकी घोंघरी अलग कर दी और तब ज्योतिषी महाशय को अपनी कच्चाई जान पड़ी तथा लोगों में विशेष कौतूहल हुआ । किन्तु प्रसाद जी पर इस घटना का स्थायी प्रभाव पड़ा । ज्योतिष का खोखलापन उन्हें भास गया, जो आजीवन बना रहा । उन्होंने सिद्धान्त बना लिया था—यदि ज्योतिष सत्य हो, तो भी मन के लिए यह बात ठीक है; हमारी वर्तमान चिन्ताएँ ही कौन कम हैं जो हम भविष्य को जानकर उसके लिए मरें-पचें ।

एक और तो यह सौ-रंगी दुनिया, दूसरी और धर्म का कर्मठ, चटिल, अवबद्ध—किन्तु दार्शनिक वातावरण । यह कुल कहर शैव था, जिसके एकाग्र सदस्य तो ऐसे थे जो इतर देवता का नाम सुनते ही कान बन्द कर लेते । परन्तु इसी के साथ भगवान् शंकर को परात्पर और देवाधिदेव मानने के कारण उन साम्प्रदायिक सिद्धान्तों के दार्शनिक तत्त्व का भी विचार हुआ करता । काशी-जैसी त्रिपाण्डित में बसने के कारण संस्कृत की ओर भी इस कुल की अभिरुचि थी और उसमें उपयोग्य गति भी थी । काश्मीर और दक्षिण-भारत में शैव आगम पर बहुत-कुछ लिखा गया है और उत्कृष्ट वाङ्मय प्रस्तुत हुआ है, जिसे हम सगुण अद्वैतवाद कह सकते हैं । इसमें काश्मीरकों का प्रत्यभिज्ञान-दर्शन

बहुत ही पुष्ट और प्रबल है । प्रसाद-कुल की दार्शनिक विचारधारा मुख्यतः इसी परम्परा में थी ।

उन लोगों की शिरोपासना का बहिरंग बहुत क्रिया-कलाप-पूर्ण और धूमधामी था । दो बड़े-बड़े शिवालय थे जिनमें से एक तो प्रसाद जी के घर के सामने ही एक छोटी-सी बाटिका में है । इसमें नित्य विधिवत् षोडशोपचार शिवपूजन, समय-समय पर स्त्री-पाठ, हवन, ब्राह्मण-भोजन और प्रतिवर्ष शिवरात्रि का महोत्सव हुआ करता जिसमें रात्रि-जागरण तथा नाच-गान भी होता । ये उत्सव-पर्व सब रईसी अट के रहते । उन लोगों को शिव का परम इष्ट था जिससे उनका जीवन ओत-प्रोत था । इसी का प्रतीक हम इस कुल के नामों में पाते हैं ।

प्रसाद जी जिस समय होश सँभाल रहे थे उस समय अस्तंगत भारतेन्दु का चाँदना साहित्य-गगन पर भली भौंति बना हुआ था । उनके कालवाले, उनके सहकारी एवं उनके अनुवर्ती कितने ही साहित्यिक उनके मार्ग पर चल रहे थे । इस सम्बन्ध का अन्य उल्लेख तो हम ऊपर कर आये हैं, वहाँ मुख्यतः हम उनकी ब्रजभाषावली पद्यमय रचना की चर्चा कर रहे हैं । काशी के 'हनुमान', 'रसीले', 'बेनीद्विज', रामकृष्ण वर्मा आदि उन्हीं के समय से ब्रजभाषा की रचनाएँ करते आ रहे थे । 'रत्नाकर' ने उनके समय में लिखना आरम्भ कर दिया था, किशोरीलाल गोस्वामी भी तभी से कविता लिखने लगे थे ।

उन्नीसवीं शती के अन्तिम दशक में काशी में एक धूमधामी कवि-समाज स्थापित हुआ था, जिसके प्रतिपालक काशी के बल्लभ-मार्गीय गोपाल-मंदिरवाले गोस्वामी श्री जीवनलाल थे, जो कला-प्रेमी, उत्कृष्ट मृदङ्गवादक और भाषुक काव्य-रसिक थे । उन्हीं की गुण-प्राप्तता से देश-विदेश के कितने ही कवि इस कवि-समाज में भाग लिया करते । समस्यापूर्ति ही इस समाज की मुख्य 'एन्टिबिटी' थी । यदि हम कहें कि 'रत्नाकर' की प्रतिभा यहीं चमकी और यहीं उनके 'उद्बोधक' की नींव पड़ी, तो गलत न होगा ।

पदंत कवि-सम्मेलन भी हुआ करते । फलतः वातावरण ब्रजभाषा-कविता से संवृत्त था । कोई ऐसा साहित्यिक न था जिसे दस-बीस नये-पुराने कवित न याद हों अथवा जो कवित-रचना में टोंग न अड़ाता हो । ऊपर जिन कवियों का उल्लेख हुआ है, उनमें रसीले, हनुमान और बेनीद्विज, प्रसाद जी के पिता के दरबार में आने-जानेवाले थे ।

प्रसाद जी के मुहल्ले—गोवर्धन सराय—में और उसके आसपास कई प्रतिष्ठित फायस्य-कुल रहते थे, जिनमें फारसी और उर्दू के साहित्य की खासी चर्चा रहती । उनके कतिपय सदस्य तो उर्दू की कविता भी करते । इन परिवारों का प्रसाद जी के घराने से घनिष्ठ संपर्क था । इस कारण प्रसाद जी को बचपन से उर्दू-कविता की चारखी भी चलने को मिला करती ।

प्रसाद जी जब पढ़ने योग्य हुए तो उनका शिक्षा-क्रम उनके पिता ने ऐसा रखा कि उन्हें संस्कृत, हिन्दी और उर्दू की अच्छी योग्यता हो जाय तथा साहित्यिक रुचि भी उद्बुद्ध हो जाय। उन्होंने अपने आरम्भिक सबक स्वर्गीय मोहनलाल गुप्त से, जो थोड़ी-बहुत कविता भी करते थे, लिये। उन दिनों गुप्त जी अपने कठोर शासन एवं लड़कों को हिन्दी तथा संस्कृत के आरम्भिक पाठों में दक्ष करने के लिए बहुत प्रसिद्ध थे। वहाँ भारतेन्दु जी के भ्रातृपुत्र स्वर्गीय ब्रजचन्द्र जी, जो असमय में न चल बसे होते तो अच्छी साहित्यिक ख्याति प्राप्त करते, उनके सहपाठी थे। श्री लक्ष्मीनारायण सिंह 'ईश' भी, जिनका हाल में ही स्वर्गवास हुआ है, वहाँ उनके सहपाठी थे। प्रसाद जी इस छोटी-सी पाठशाला को तथा अपना आरम्भिक सरस्वती-पीठ कहा करते। इसमें एक चोत्र भी था। वह मकान केदारनाथ पाठक के स्वसुर का था, जो पीछे पाठक जी को मिल गया था, क्योंकि उनकी पत्नी 'सरस्वती देवी' अपने पिता की अकेली सन्तान थी। सो, आरम्भिक सरस्वती-पीठ के श्लेष से प्रसाद जी उनको अक्सर छेड़ते, जिसे पाठक जी बड़े अभिनय के साथ ग्रहण करते।

संस्कृत और उर्दू में क्रमशः प्रसाद जी की अच्छी गति होती गई। इन भाषाओं के सैकड़ों सुभाषित उन्हें याद कराये गये और कितने ही उन्होंने स्वयं वाद किये, जिनका वयस्क होने पर वातचीत में वह बड़े मौके से उपयोग किया करते। हिन्दी के भी कितने ही छन्द, कवित्त, दोहे, पद इत्यादि उन्हें कष्टस्थ हो गये। साथ ही, उनकी स्कूलवाली अंग्रेजी पढ़ाई भी चल रही थी। कसरत-कुश्ती में भी वह भली भौंति लगा दिये गये और उन्होंने खूब शरीर बनाया।

किन्तु, असमय में ही उनके जीवन की इस चर्चा में व्यवच्छेद उपस्थित हुआ। उनके पिता और चाचा-ताउओं का देहान्त हो गया। भाई साहब का जमाना आया; घर में मुकदमेवाजी शुरू हुई और भाई साहब का शाहाना खर्च भी। थोड़े दिनों में भाई साहब भी चल बसे। इस तरह पुराना साज-समाज और धन-वैभव गन्धर्व नगर की भौंति श्रोमल हो गया। साथ ही, प्रसाद जी के पढ़ने-लिखने की भी इतिमी हो गई।

भाई साहब के स्वभाव आदि का परिचय आरम्भ में ही दिया जा चुका है। उनके जमाने की, जब कौटुम्बिक हिस्से का मुकदमा चल रहा था, एक घटना उल्लेखनीय है। उन दिनों मंत्र-प्रयोग पर लोगों को बहुत विश्वास था। सो, प्रसाद जी के भाई साहब पर भी दूसरे फरीक की ओर से बड़े आयोजन के साथ मारण-प्रयोग आरम्भ हुआ। संयोग की बात कि त्रिय मकान में यह प्रयोग हो रहा था और रात-भर 'शम्भुल्लं मारण-मारण, भल्ल-मल्ल स्वप्ना' की आहुतियाँ पढ़ रही थीं, उनके मालिक का नाम भी शंभुरल था, जो पेशे से दर्जी था। एक रात दुकान बड़ाकर जो वह घर आया तो यह अमंगल और भयानकी

शब्दावली उसे सुन पड़ी और वह अपनी मज्जा तक सिहर उठा। उसने आव देखा न ताव—सीधे उस अनुष्ठान-गृह में घुस गया और वहाँ के सारे उपस्करण आ विध्वंस कर डाला। उन अनुष्ठानी ब्राह्मणों को भी उसने उसी दम धर से निकाल बाहर किया और तब—कुछ शान्त होने पर—उसकी समझ में यह बात आई कि वह प्रयोग प्रसाद जी के भाई साहब के मारणार्थ हो रहा था। वह उनका कपड़ा सिया करता, अतः उनसे सुपरिचित था। दूसरे दिन प्रातःकाल उसने जाकर उन्हें यह समाचार सुनाया और संभवतः पर ले जाकर उस विष्वस्त अभिचार को दिखाया भी। प्रसाद जी के नियतिवाद ॥ इस घटना की भी छाप थी। वह प्रायः कहा करते कि भाई साहब को उस मारण-प्रयोग से मरना नहीं था, तभी वह खण्डित हो गया; यदि उनको मृत्यु उसी हीले बदी होती तो, यह पूरा उतर जाता।

निदान, अनुभवहीन प्रसाद के सामने उस समय जो दुनिया आई उसमें था मुकदमा, कर्ज, रहने की विशाल हवेली का एक अधवना अंश और अविवाहित स्वयं थे। इसके पहले, भाई साहब के समय में ही, वह माच-जगत् में प्रविष्ट हो चुके थे। कोई चौदह-पन्द्रह वर्ष की अवस्था से ही उन्होंने ब्रजभाषा की रचना आरम्भ कर दी थी। उनके बालसखा और सहपाठी 'ईश' जी और उनमें रचनाओं की तथा अच्छे-अच्छे कवित्त याद करने की होड़-सी लगी रहती। यह सब भाई साहब से बिपा-बिपाकर होता, क्योंकि अपने लिए वह चाहे जैसे रहे हों, प्रसाद जी के लिए यही चाहते कि यह एक जिम्मेदार व्यापारी हों और घर का कामकाज सँभालें। वंश के परम्परागत नियमानुसार वह नित्य कुछ घंटों के लिए दूकान की गद्दी पर बैठने के लिए भी भेजे जाते। किन्तु भाई साहब को क्या मालूम था कि यहाँ बैठकर वह कवित्त लिखा करते हैं।

उस समय रीतिकालीन कविता समस्या-पूर्ति के घेरे में टिमटिमा रही थी। रचयिता कोई अच्छी-सी वा विलक्षण, साथ ही जोरदार उक्ति समस्या-रूप में सामने रख लेते और उसको सजाने वा चरितार्थ करने के लिए साढ़े तीन वा पौने चार चरणों का निर्माण करते। ऐसे निर्माण में यह विशेषता अपेक्षित होती कि मजमून अन्दा हो और रचना-चमत्कार उतरोत्तर बढ़ता हुआ समस्या तक आकर चूड़ान्त को पहुँच जाय एवं उसकी अन्वर्थ-पूर्ति कर दे। दूकान पर बैठे-बैठे प्रसाद जी इसी उपेक्षित में संलग्न रहते।

वहाँ इस प्रकार का कुछ समाज भी जुट जाता। 'ईश' जी तो पहुँचने ही, एकाध और कवि भी आ जाते। इनमें एक महाशय थे—रामानन्द। आप उर्दू में सवैये और पनादरी कहा करते। ये छन्द बड़े चुटकीले होते। आप एक बारवनिता पर मुग्ध थे! प्रसाद जी की दूकान के पास ही उसका कोठा था। नित्य संध्या को आप उस कोठे के सामने आ जमते और अपनी मन-भावती को अपनी रचना सुनाते रहते, बीच-बीच में गँजे का

दमभी लगाते जाते। इन रचनाओं में भाव तो होते ही, मापा भी बड़ी चलाती हुई और पुर-असर होती जिससे वहाँ सुननेवालों का ठट लग जाता। प्रसाद जी सुननेवालों अकसर अपनी दुकान पर भी बैठा लिया करते। ये रचनाएँ जहाँ एक ओर प्रसाद जी को रस प्रदान करतीं वहाँ दूसरी ओर उन्हें अच्छी-अच्छी उक्ति लिखने के लिए उद्दीप्त का काम भी देतीं।

किन्तु यह प्रवृत्ति भाई साहब से बहुत दिनों तक क्षीपी न रही। जब पता चला तो एक दिन अचानक वह दुकान पर पहुँचे और पाया कि प्रसाद जी ने कामकाज तो ऐसा-ही-वैसा देखा है, हाँ, गद्दे-तले सैकड़ों कविता लिखकर छिपा रखे हैं।…… उस दिन से प्रसाद जी का यह काम समाप्त हो गया; किन्तु उनमें का कृती व्यर्थ का क्यों बना रहा।

भाई साहब के न रहने पर एक ओर तो कठोर उत्तरदायित्व, दूसरी ओर उनमें कृती का—‘बलात् नियोजन’। घर का यद्यपि बहुत-कुछ नष्ट हो चुका था, फिर भी जितना बच रहा था, वही क्या कम था ?……यदि उतना भी बचाया जा सके, तो जिसने ‘गर्द से भीति बहार’ नहीं देखी, उसकी निगाह में सब कुछ था। इधर प्रतिभा खिलती-खिलती रुक गई थी, वह प्रतिफल उत्सुक होना चाहती थी। किन्तु, प्रसाद जी मगोड़े न थे। यद्यपि घर सँभालने में मन रती मर न जमता, तो भी, उन्होंने दोनों ही रत्नों पर बड़े डाढ़ और दृढ़ता से धौंस जमाये।

इस समय हिन्दी-संसार विकास के जिस भौम पर पहुँचा था, उसकी मल्लक हमें ऊपर मिल चुकी है। यहाँ हमने यह देखा कि स्वयं प्रसाद जी किस क्षेत्र में पनपे और किससे। ये दो पक्ष उस सर्प के दोनों भाग हैं, जिसमें प्रसाद जी आगे चलकर डले, जैसा हम-व्याख्यान देखेंगे।

साहित्यकार प्रसाद

[श्री वाचस्पति पाठक]

प्रसाद जी की याद आते ही एक हँसता हुआ चेहरा सामने आ जाता है। वह चेहरा चमकता हुआ गौरवपूर्ण है। अत्यन्त पान खाने पर भी दाँतों की पंक्ति भलमला रही है और उनकी यह मुस्कराहट मिलने वालों को अपना तो बना ही लेती है। एक बार देखने पर इसे कौन भूल सका है !

प्रसाद जी का रूप मोहक था। वह घोती, कुरता और सिर पर खूब चिपकी हुई दुपलिया टोपी पहनकर बाहर निकलते थे। हाथ में छड़ी नहीं तो चाता तो होना ही चाहिए। साथ में अगर दो-चार आदमी नहीं हैं, तो जरूर आगे-पीछे कहीं एक अनुचर उनका अनुसरण कर रहा है। शायद अकेले निकलना उन्हें पसन्द नहीं था।

आप सुबह से रात तक, जब भी उनके पास जाइए, भेंट हो सकती थी। कोई व्यवधान, कोई बहाना या काम-काज में दिक्कत पड़ने की बात भी कोई हो सकती है, यह समझने का मौका ही वहाँ नहीं। आप नये मिलने वाले हैं, या पुराने मित्र हैं, कोई बात नहीं—आप छले हृदय से बात सुनिए, कीबिए और चलते समय आप पाएँगे जैसे एक पुराने मिलने वाले से मिलकर जा रहे हैं।

मेरी बात से आप भ्रम में न पड़ियेगा। प्रसाद जी के छले हुए स्वभाव में एक मर्यादा रही है। इसीलिए उन्हें अशिष्टता से चिढ़ भी थी। वह आत्मसम्मान की मर्यादा को समझते रहे हैं, इसी से दूसरों का सम्मान उन्हें प्रिय रहा है। एक बार किसी प्रसंग में उन्होंने मुझे कहा था कि दूसरों का सम्मान करना अपने संस्कार के कारण ही होता है। असंस्कारी व्यक्ति से ही दूसरों का सम्मान नहीं बन पड़ता।

अपने सिद्धान्त की बलि वह बड़े-से-बड़े व्यक्तित्व के सामने भी नहीं कर पाते थे। सभी जानते हैं कि आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी के विचारों से मेल न मिल सकने के कारण उन्होंने 'सरस्वती' में नहीं लिखा और अपने पुत्र श्री रत्नशंकर को, जो उस समय यियोसाफिकल स्कूल में पढ़ रहे थे, वहाँ से इसलिए हटा लिया कि श्री कृष्णमूर्ति वहाँ एक अवतार माने जाते थे और उनके वहाँ आने पर वहाँ के लड़कों द्वारा उनकी पूजा कराई गई थी। प्रसाद जी की दृष्टि में मनुष्य की पूजा मनुष्यों के द्वारा मनुष्य को अधम बनाने वाली थी। उनके मन का बनारस में दूसरा स्कूल भी नहीं था। श्री रत्नशंकर की पढ़ाई खतम हो गई, पर वह यह मूल्य देकर लड़के की पढ़ाई आगे-नहीं चलाना चाहते थे।

आत्मविश्वास की मात्रा उनमें भरपूर थी। साहित्य के क्षेत्र में अनेक नवीन उप-करणों के साथ वह अवतारण हुए। उन सबके प्रति पहले-पहल वैसी उपेक्षा दिखाई गई, बल्कि भर्त्सना की गई उससे साधारण आत्मबली नष्ट हो जाता। उनके मन में अपनी रचनाओं के प्रति पूर्ण आस्था थी और एक दिन 'समग्र' हिन्दी-संसार ने उनके मान की प्रतिष्ठा की। सबसे अधिक कटु आलोचना उनके नाटकों की हुई थी। एक आलोचक ने पहले पत्रों में फिर पुस्तकाकार उनके नाटकों की आलोचना छपवाई थी। उसे देखकर जहाँ मैं, माई विनोयशंकर व्यास या अन्य मित्र उल्लेखित हो उठते थे, वहाँ प्रसाद जी उसका बहुत ही आनन्द उठाते थे। मुझे कुछ ऐसा स्मरण है कि व्यास जी ने उस आलोचना की एक तीखी प्रत्यालोचना लिखी थी। उसे लेकर वह प्रसाद जी के पास आए और उनके सामने रखकर उसे देख लेने का आग्रह उन्होंने किया। प्रसाद जी दो-चार मिनट टालते रहे, फिर उसे फाड़कर जमीन पर फेंककर हँसते हुए बोले—“मेरे नाटकों को किसी के टेक लगाने की जरूरत नहीं। वे अपने बल पर ही खड़े रहेंगे। और, आप तो मेरे इतने निकट के हैं कि आपका लिखना असोमनीय होगा।” इस निर्णय के बाद फिर उनके किसी अपने मित्र द्वारा उसका विरोध नहीं हो सकता था।

प्रसाद जी के नाटक रंगमंच के योग्य नहीं हैं, यह एक निरिवाह धारणा हिन्दी के आलोचकों में रही है। लोग लिखते, बोलते, कहते रहे हैं, पर क्या प्रसाद जी इसे मानते रहे हैं? नहीं! और उनके सभी नाटक नागरिकों द्वारा समय-समय पर खेले गये। 'चन्द्रगुप्त' ऐसा बड़ा नाटक भी थोड़ी-सी तैयारी के बाद ही बनारस में खेला गया। उसकी बड़ी धाक जमी, बनारस के लोगो ने रंगमंच पर वैसा प्रभावशाली नाटक तब तक नहीं देखा था। विरोधी निचारधारा के अनेक आलोचक चकित होकर उस खेले जाने वाले नाटक को देख रहे थे। आज भी श्री सर्वदानन्द वर्मा द्वारा किया गया शकटार का तथा नाणक्य अथवा चन्द्रगुप्त का अभिनय लोगो को भूला नहीं है। 'राज्यभी', 'विद्याल', 'अज्ञातशत्रु' तथा 'स्कन्दगुप्त' नाटक भी समय-समय पर खेले गये हैं। प्रसाद जी के विश्वास की उन पुढारथी लोगो ने बलवान बनाया था। वह यह मानते थे कि अभिनयकर्ता सुविधा के लिए नाटक में कुछ हेर-फेर कर सकते हैं। और सुझाव देने पर वह स्वतः भी वैसा कर देने को तत्पर हो जाते, फिर इस विश्वास के युग में रंगमंच पर सभी कुछ उतारा जा सकता है यह भी नाटककार प्रसाद जी समझते थे।

यों उनके साहित्य के प्रति कोई कैसा भी मत रखता हो, उससे प्रसाद जी क्वचित नहीं प्रभावित होते थे। उनके बुरे-से बुरे आलोचक उनके व्यक्तित्व के सम्पर्क में आकर उनके परम प्रशंसक बन गये हैं। प्रेमचन्द जी की चर्चा ऐसे प्रसंग में की जा सकती है। प्रसाद जी के साहित्य की उन्होंने कटु आलोचना की थी, पर आगे चलकर उन्होंने इनके साहित्य के प्रति अपना आदर प्रकट किया था और दोनों में जीवनपर्यन्त अद्भुत सम्बन्ध

यना रहा। इसका एक सबसे बड़ा कारण तो मैं यही समझता रहा कि वेह श्रमने मन का प्रचार तो करते नहीं थे, पर साहित्य की दूसरी धाराओं का अवगाहन वह पूरे मनोयोग से कर पाते थे। मैंने उन्हें स्वर्गीय कवि गोस्वामी किशोरीदास जी, लाला भगवानदीन जी तथा रत्नाकर जी के सम्पर्क में पुरानी धारा की कविताओं का आनन्द उठाते देखा है, जब कि इन लोगों के लिए प्रसाद-स्कूल की चीज रस से हीन और सिर में दर्द पैदा करने वाली जान पड़ती थी। इसी तरह विचारधाराओं और विभिन्न चरित्रों के प्रति भी अपना अध्ययन का दृष्टिकोण बना लेना प्रसाद जी के लिए सरल होता था। सच बात तो यह है कि सामने पड़ने वाली प्रत्येक चीज के सौन्दर्य को वह प्रत्यक्ष कर लेते थे—उससे रस ग्रहण कर लेना उनके स्वभाव को सिद्ध था। यही कारण था कि जितने भी भिन्न प्रकार के लोग उनके सम्पर्क में आते थे उन लोगों के अनुकूल वातावरण में वह उनसे मिल पाते थे।

अपने शैव और उदार घराने के कारण बंगाल के सभी नागरिक उनसे परिचित थे। उनका सम्मान राह चलते 'जय, जय, शंकर' अथवा 'हर हर महादेव' के अभिवादन से होता था, जो वस्तुतः बनारस में काशीराज के सम्मान का प्रतीक था। अत्यन्त विस्तृत परिचय का क्षेत्र होने पर भी उनके वास्तविक मित्रों की संख्या परिमित थी। अपने कौटुम्बिक साहचर्य के कारण जिन लोगों से उनकी पुरानी मित्रता थी, उन्हें छोड़कर काशी के सभी योग्य साहित्यकारों से उनका अच्छा सम्बन्ध था। बाबू श्यामसुन्दर दास जी, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, श्री रामचन्द्र वर्मा, लाला जी, हरिऔध जी आदि सभी नागरी प्रचारिणी सभा में तथा बाहर मिलते-जुलते रहते, पर रायकृष्णदास जी, परिहृत केशवप्रसाद मिश्र और प्रायः काशी आने वाले राष्ट्रकवि गुप्त जी से उनकी अन्तरंग चर्चा होती थी। परिहृत विनोदशंकर व्यास के प्रति उनके मन में एक ममत्व की भावना थी, जिसके कारण व्यास जी से सुख-दुःख के भाव उन्होंने पाए थे। बाहर से आए और काशी में रहने वाले साहित्यिकों में परिहृत रूपनारायण पाण्डेय, श्री शिवपूजन सहाय, श्री गोविन्दवल्लभ पन्त, परिहृत विशम्भल्लभ जिज्जा, उग्र जी, सुमन जी, परिहृत लक्ष्मीनारायण मिश्र, वेनीपुरी जी, परिहृत नन्ददुलारे वाजपेयी, डिज जी, डाक्टर राजेन्द्र शर्मा आदि सभी उनके आत्मीय से ही थे।

प्रसाद जी का अध्ययन विस्तृत था। उसमें प्रतिदिन कुछ-न-कुछ और जुड़ता ही था। सुबह उठकर वह नियमतः उपनिषद् का पाठ करते थे। उनके लिखने का भी यही समय था। संस्कृत साहित्य का सम्यक् अध्ययन उन्होंने किया था। कोई विषय उनसे छूटा नहीं था। बातचीत में इसकी छटा प्रायः सुनने को मिलती थी। उनसे वैयक्त और पेशेवासी तथा तन्त्र और मन्त्र के भी उद्धरण जब सुनने को मिलते तब सिवाय चकित रहने के और हम सब क्या करते! क्योंकि हम लोग एकाध विषय ही नहीं साथ पाते थे, दूसरे

की ओर मन ले जाना जीवन का अपव्यय ही जान पड़ता था। एक दिन किसी शास्त्रीय विषय की चर्चा हो रही थी, तभी ऊबकर प्रसाद जी से कहा कि आपको बहुत कुछ याद है पर आप शीतलाष्टक के कुछ श्लोक सुनाएँ तो मैं जानूँ। आप सच मानें, उन्होंने परीक्षार्थी का-सा भाव मुँह पर लाकर उसके आठों श्लोक सुना दिए। संस्कृत के बाद पाश्चात्य साहित्य का अनुशीलन भी उनका प्रिय विषय था। इतिहास के ग्रन्थों में उनका बहुत मन लगता था। इतिहास पर काम करना भी उनको माता था। चन्द्रगुप्त, चाणक्य, कालिदास अथवा इन्द्र विषयक उनके निबन्ध अत्यन्त महत्त्वपूर्ण हैं। आश्चर्य की बात तो यह है कि ये अपने विषय पर सर्वप्रथम लिखी गवेषणाएँ हैं।

प्रसाद जी अपने मित्रों में अपनी सूक्ष्म-बुद्धि, मौलिकता और प्रत्युत्पन्नमति होने के कारण अपना एक विशेष स्थान रखते थे। प्रसाद जी के इन गुणों के कारण मित्रजनों को वहाँ अनेक लाभ थे, वहाँ उन मित्रों के चूकते ही उनकी दुर्गति भी खूब बनती थी। कभी-कभी तो जान-बूझकर प्रसाद जी को छेड़कर आनन्द लेना भी लोगों को माता था। प्रसिद्ध कलाविद् राय कृष्णदास जी प्रसाद जी से मिलने पर बिना छेड़छाड़ किए नहीं रह पाते थे। प्रसाद जी के 'चन्द्रगुप्त' नाटक लिखे जाने के बाद उस नाटक के चाणक्य के चरित्र की महानता से कदाचित्त रायसाहब ऐसे प्रभावित हुए कि उसके बाद प्रसाद जी से मिलने पर उन्होंने, "आइए चाणक्य जी!" कहकर उनका स्वागत किया। पर प्रसाद जी धूकने वाले नहीं थे, उन्होंने तुरन्त जवाब दिया—“तुम्हारे रात्स बनने पर मुझे चाणक्य बनना ही पड़ा है।” और साथ ही दोनों मित्र खिलखिलाकर हँस पड़े। सुन्दर जवाब देने का एक उदाहरण और। प्रसाद जी रोज शाम को नारियल वाली गली की अपनी दुकान के सामने एक च्यूतरे पर बैठते थे। बहुत से लोग सुविधा के कारण वहीं मिलने आ जाते थे। वहाँ अन्धो जमपट बम जाती थी। श्री रामचन्द्र वर्मा के एक अभिन्न मित्र डाक्टर साहब कहे जाने वाले व्यक्ति थे। वह बहुत ही खुशमिजाज और छेड़छाड़ करने के आदी थे। एक दिन घूमने निकलने पर उन्हें कहीं किसी लड़के की गिरी-पड़ो पतंग मिल गई। उसे लिए हुए वह नारियल वाली गली की दुकान पर आ गए। प्रसाद जी और कई दूसरे लोग वहाँ बैठे थे। डाक्टर साहब चुपचाप उस पतंग को प्रसाद जी की चौधों पर रतकर आगे बढ़े। उन्होंने बनाना चाहा—लड़के हो, लो पतंग खेलो। पर प्रसाद जी को बनाना सरल नहीं था। उनके बड़ते ही उन्होंने रोका—“डाक्टर! डाक्टर!!” डाक्टर लौट आए। प्रसाद जी ने उनको अपने समीप करके कहा—“मेरे दूसरे की उड़ाई हुई नहीं उड़ाता, इसे ले जाओ।” और डाक्टर को अपनी चोख ले जानी पड़ी। उन्हें यहाँ से अन्धा उत्तर मिल गया था। हँसते, बोलते आनन्दपूर्ण जीवन बिताता प्रसाद जी को प्रिय था।

एक बार एक पत्रकार ने हिन्दी के कुछ लेखकों को महाकवि रवीन्द्रनाथ टागोर से मिलाने का प्रयत्न किया। प्रेमचन्द जी को भी उन्होंने सुझाया था। एक दिन प्रेमचन्द जी

ने प्रसाद जी से आकर कहा कि भाई, ऐसा निमन्त्रण आया है, आपकी क्या सम्मति है ? जाऊँ या न जाऊँ ? प्रसाद जी को सम्भवतः यह बात अच्छी नहीं लगी । हिन्दी के एक इतने बड़े उपन्यासकार का श्री रवीन्द्रनाथ ठाकुर से एक मध्यस्थ के द्वारा मिलने जाना उचित न लगना स्वाभाविक था । दोनों में से कोई एक दूसरे के सम्पर्क में आने के लिए स्वतः काफ़ी था । उन्होंने पूछा—“तो आपने क्या निश्चय किया ?” प्रेमचन्द जी ने कहा—“जैसा आप कहें ।” प्रसाद जी ने कहा—“मुझे तो यह ठीक नहीं जान पड़ता । कम-से-कम जब इस मुलाकात की बात तै हो गई थी तब कवि ठाकुर की ओर से भी आपकी पत्र मिलना चाहिए था । इससे उनके मिलने का उत्साह प्रकट होता, अन्यथा यह तो मन्दिर में दर्शन करने जाने जैसा ही है ।” प्रेमचन्द जी का आत्मसम्मान इस कमी को जान गया और वह नहीं ही गए ।

प्रसाद जी के जीवन का सर्वाधिक समय अपने प्रतिष्ठित घर की मर्यादा बनाए रखने में ही ख़ला गया । इनके घर के स्वामी बनने के पूर्व उसके तामे बहुत उलझ गए थे । कभी इस बात की चर्चा करते हुए प्रसाद जी ने कहा था—“जवानी कब बीत गई यह जाना ही नहीं ।” इन शब्दों में अपना जीवन बहा देने की वेदना ही व्यक्त हुई थी । इसी से लिखने-पढ़ने का काम भी उनका अव्यवस्थित ही रहा । कभी जमकर कुछ लिखा ही नहीं । आज लिखा तो महीनों नहीं । चीज पूरी हो जाए यह भाग्य की ही बात है । लोग इसके लिए बराबर याद दिलाते—“इसे पूरा कर दीजिए, यह लिख दीजिए ।” और वह हँ, हाँ करके बात खत्म कर देते । अपनी अन्तिम बीमारी से पूर्व एक ऐसी ही बातचीत चलने पर उन्होंने मुझ से कहा—“तुम बहुत तंग करते हो तो अब हमने भी निश्चय किया है कि इन्द्र महाकाव्य (जिसके चार भागों में लिखने की तैयारी वह बहुत दिनों से कर रहे थे, और सच तो यह है कि ‘कामायनी’ उसी के बीच से निकल पड़ी एक खीज थी) के साथ-साथ मैं तुम्हें प्रति माह एक सामाजिक नाटक और एक उपन्यास देता चलूँगा ।” पर काल की गति को कौन रोक पाया है ! ‘हरावती’ भी पूर्ण नहीं हो पाई । जैसा कुछ लोगों का अनुमान है, ‘हरावती’ छोटा उपन्यास नहीं होता । वह इसे काफी बड़ा लिखने वाले थे । अभी तो इस उपन्यास की भूमिका ही नहीं बँध पाई थी । मैं तो साहित्य में उनकी देन के प्रति भी, जिसकी महानता से यास्तव में हिन्दी गौरवपूर्ण है; यही कहूँगा कि उनकी प्रतिमा ने अपने साहित्य की अभी भूमिका ही बँधी थी कि वह हम सबके और हिन्दी के दुर्भाग्य से हमारे बीच से चले गए, और ‘हरावती’ की तरह उनका काम अधूरा रह गया

प्रसाद : जैसा कि मैंने उन्हें जाना

[अमृतलाल नागर]

सबरे का अखबार मामने रखा है। प्रसाद जी पर लेख लिखने की चिन्ता आज की साजी खबरों में खोयी हुई अपनी राठ खोब रही है। उनसे मेरा केवल बौद्धिक सम्बन्ध ही नहीं, हृदय का नाता भी जुड़ा हुआ है। महाकवि के चरणों में बैठकर मैंने साहित्य के संस्कार भी पाये हैं और दुनियादारी का व्यावहारिक ज्ञान भी। पिता की मृत्यु के बाद जब बनारस में उनसे मिला तब उन्होंने कहा था—“भाइयों के सुत्र में ही अपने सुख को देखना। हिसाब-किताब साफ रखना। तभी घर के बड़े कहलाओगे।” इसी बात को लेकर प्रसाद जी आज भी मेरे जीवन के निकटतम हैं। यों बरसों उनके साथ रहकर अपनापन पाने का सौभाग्य मुझे नहीं प्राप्त हुआ। सब मिलाकर बीस-पच्चीस बार मैंने उन्हें देखा है। आदरणीय भाई त्रिनोटशंकर जी व्यास के कारण ही उनके निकट पहुँच सका। मैंने साहित्य की उम गम्भीर मूर्ति को लिललिलाकर देखते देखा है। चिन्तन के गहरे समुद्र को चीरकर निकली हुई सरल हँसी उनकी सहज सामर्थ्य की याह बतलाती थी। यही उनका परिचय है जो मैंने पाया है। प्रसाद जी आशावादी थे और उनकी आशा-वादिता का अद्विग आघातस्तम्भ भी उनकी आस्तिकता।

लेकिन आज तो ईश्वर ही खो गया है। जीवन लक्ष्यभ्रष्ट है, उद्देश्य करने की वास्तविकता बनकर कोरे शब्दों से सज रहा है। मेरे सामने आज का अखबार खूना हुआ है। हिमोंमेसी की छती लाज लुटी बेर्या बनकर अखबारी कालमों के बोटे पर लदा है; बस्ती और देवरिया के कुछ क्षेत्रों में अमाल पड़ रहा है, राक्षसान में अनाज की कमी के कारण दंगे हो रहे हैं, कोरिया में लाखों मनुष्यों की लाशों का ईषन बनारस स्वार्थगत सत्ता की रोटी सेड़ी जा रही है। जग की चिन्तार्पे मेरी चिन्ताओं से अपनापन स्थापित कर मेरे मन पर छापी जा रही हैं। भूख, चेहरी और रोग के घने बाले बादलों से ढँके हुए जीवन के आकाश में अपनी प्रेरणा के सूर्य को, आँखें मझा-मझाकर देना रहा है। वहाँ से प्रकाश की एक किरण भी नहीं झलकती। मन शंका और भय के छीत से कवर रहा है। लगता है ठस का अर्थ ही बदल गया। सूर्य अब से ठसकाज ॥ हो अन्त हुआ करेगा, और जीवियों धँटे, सीधों दिन अस्त हो रहा करेगा।

.. लेकिन काम काम है। यह हिमी सूर्य के उदय और अस्त होने की परवाह नहीं करता; पूरा होना ही उसका लक्ष्य है, मार्गक होना ही उसका उद्देश्य है। निराशा को मिटान्त बनारस उमरी बेगानी पर अपने अभ्यास का भार रीते हुए मैं इन दुरिबन्धनों

की भीड़ में कहीं आगे बढ़ पाऊँगा ? नदी में डूबकर भी मला किसी ने जीवन देखा है ? घारा में बहती हुई लाश ही क्या प्रगति का प्रतीक है ? चिन्ता से स्तब्ध हो जाना ही क्या जीवन का उद्देश्य है ?

मेरा मन जड़ होकर भी अभी चेतना से दूर नहीं गया । पिछली शान-कमाई के संस्कार नये जीवन के लिए आज भी बल देते हैं । अखबार के पन्नों पर फैली हुई निराशा और मेरे मन के अवसाद को पीछे ढकेलकर महाकवि का स्वर मेरी क्रियाशीलता को हौसला दिलाता है—

“कर्मयज्ञ से जीवन के सपनों का स्वयं मिलेगा,
इसी विपिन में मानस की आशा का कुसुम खिलेगा ।”

प्रसाद के इस दृढ़ विश्वास की पृष्ठभूमि में उनके जीवन की गम्भीर साधना बोल रही है । परीक्षा की कठिनतम पड़ियों में गो उनको आशावादिता अडिग रही, उनका कर्मयज्ञ अटूट क्रम से चलता ही रहा । पिता और बड़े भाई के स्वर्गवास के बाद उन्हें दुनियादारी के क्षेत्र में कठिन-से-कठिन परिस्थितियों का सामना करना पड़ा । पुराने घराने के नाम और शाल का प्रश्न, कर्ज का बढ़ा बोझ, कुटुम्बियों के कुचक्रों की तुरिचिन्ता—इन कठिन समस्याओं के जाल में जकड़े हुए सत्रह वर्ष के नवयुवक प्रसाद को जो शक्ति उधारती रही, वह थी उनकी अनवरत साहित्य-साधना—उनकी निष्ठा । इन विपन्न परिस्थितियों के रहते हुए भी प्रसाद पागल न हुए, कुचक्रियों से बँह साधने के लिए स्वयं कुचक्री भी न बने, दुनियादारी के दलदल में पूरी तौर पर फँसकर भी हिम्मत न हारे, और अपनी ‘स्पिरिट’ को तरोताजा बनाये रखने के लिए उन्होंने पढ़न-पाठन और साहित्य-रचना की वृत्ति को अपनाया । इस बात को समझने के लिए हमें उनके वातावरण और उसके संस्कारों को समझना होगा ।

घनी और कीर्तिशाली घराने में उन्होंने जन्म पाया । दानियों के घर में जन्म लेनेवाला मुश्किल किसी के आगे हाथ नहीं पसार सकता । इसीलिए विपन्न परिस्थितियों ने घेरकर उन्हें स्वावलम्बी बनाया । इसके लिए सौभाग्यवश उन्हें बचपन में अच्छे संस्कार प्राप्त हो चुके थे । अच्छे शिक्षक द्वारा वेदों और उपनिषदों का अध्ययन काशी के धर्मनिष्ठ घराने के छोटे उत्तमाधिकारी के एकान्त चूखों को विचारों की स्फूर्ति से भरता रहा । बुरे समय में आस्तिक मनुष्य स्वभाविक रूप से उदारचेता हो जाता है । उसकी कल्याण भक्ति का रूप धारण कर विश्वास के प्रति समर्पित होती रहती है । सत्रह वर्ष की अवस्था में जब प्रसाद जी घर के बड़े बनकर दुनियादारी की कठिन कसौटी पर चढ़े, तब उनके विद्या-भ्यास का क्रम चल ही रहा था । पढ़ा हुआ पाठ तत्काल ही मन भरने के काम आ गया । उनका चिन्तन ठोस बना । ‘कामायनी’ के महाकवि का परमोत्कर्ष जीवन की पहिली कठिनाइयों की शिला पर विघ्ना के लेख की तरह अंकित हो गया था । उनका दार्शनिक

रूप, उनका कवि हृदय और कठिन साहित्य-साधना का प्रारम्भिक अभ्यास इन्हीं घुरे दिनों में विकसित हुआ।

प्रसाद जी की कविता चोरी-छिपे शुरू हुई। उन दिनों बड़े घर के लड़कों का कविता आदि लिखना बड़ा खराब माना जाता था। लोगों का ख्याल था कि इससे लोग परवाद हो जाते हैं। और यह काफी हद तक सच भी था। रीतिमूल के अवसान के समय ब्रजभाषा के अधिकांश कवियों के पास काव्य के नाम पर कामिनीयों के कुर्चों और कटावों के अलावा और बच ही क्या रहा था? ऐसे कवियों में जो गरीब होते थे मौके-मक्ये से अपनी नायिकाओं को हथियाने की कोशिश किया करते, और बिनाके पास भगवान् की दया से चार पैसे होने थे उनका तो फिर पूछना ही क्या? रुपयों के रथ पर चढ़कर नायिकाएँ क्या, उनके माँ-बाप, हालांकि मजाली तक सब कवि जी के दरबार में जुट जाते थे। इतनालिख बड़े भाई शम्भूरत्न जी ने इन्हें कविता करने से बरखा। परन्तु प्रसाद जी की कागज-प्रेरणा में कोरा जवानी का रोमांस ही नहीं था, अध्ययन के कारण ज्ञान से उमंगी हुई माधुरता भी थी। इन्हीं विशेषताओं ने प्रसाद को आगे चलकर रहस्यादी कवि बनाया। परन्तु रहस्यादी के नाते वे उलझे हुए नहीं थे। प्रसाद का एक सीधा-सादा मार्ग था जिस पर चढ़कर उन्होंने अपनी महामावना का स्पर्श पाया।

प्रसाद चौरी से कविताएँ किया करते थे। इससे यह सिद्ध होता है कि उन्हें अपनी लगन की बातों को चुगकर अपने तक ही रखने की आदत थी। यह आदत सुसंस्कारों का प्रभाव पाकर मनुष्य को अपनी लगन में एकान्तनिश्च प्रदान करती है। प्रसाद की साहित्य-साधना में हर जगह निष्ठा की पक्की छाप है। कवि, नाटककार, कहानी-उपन्यास-लेखक और गम्भीर निबन्ध-लेखक—किसी भी रूप में प्रसाद को देखने—उनकी चिन्तन-शक्ति साहित्य के सब अंगों को समान रूप में मिली है। रचना छोटी हो या बड़ी—निष्ठावान् साहित्यिक के लिए सबका महत्त्व एक-सा है।

बीसवीं शताब्दी के पहले दस-बारह वर्ष भारत में राजनीतिक, सांस्कृतिक और सामाजिक चेतना की दृष्टि से बड़े महत्त्वपूर्ण थे। वह सारा महत्त्व शुरू प्रसाद के मानुष हृदय और उर्वर मस्तिष्क ने ग्रहण कर लिया था। विशेष प्रकार के संस्कारों में पलनेवाले युवक ऐसी अवस्था में आमतौर पर अतीत के गौरव से भर उठते हैं। ऐसे तो हर जगह से नियासी अपने देश और उसके इतिहास को प्यार करते हैं; पर इस देश में एक अजीब जादू है। हमारे इतिहास की परम्परा महान् है। जीवन की अनेक दिशाओं में हम अपने दंग से पूर्णता को प्राप्त कर चुके हैं। यह चेतना बीसवीं शताब्दी के शुरुआत में, स्वातन्त्र्य गंगा की नयी लहर में प्रसाद ऐसे मनीषी महाकवि का हृदय आधुनिक न करती तो और निश्चय करती।

प्रसाद जी ने जुझे भी एक ऐतिहासिक कथानक उपन्यास लिखने के लिए दिया

था। उस दिन दो-ढाई घंटे तक बातें होती रहीं। भाई ज्ञानचन्द जैन भी मेरे साथ थे। उपन्यास, नाटक और कहानियों में घटनाओं, चरित्रों या चित्रों के घात-प्रतिघात की प्रणाली मनोवैज्ञानिक आधार पाकर किस प्रकार सजीव हो उठती है, यह उस दिन प्रसाद जी की बातों से ज्ञाना। वे बातों को बड़ी सहूलियत के साथ समझते थे। उन्होंने 'कलियुग राजवृत्तान्त' नामक ग्रन्थ के कुछ श्लोक किसी पुस्तक से खोजकर निकाले और लिखा दिया। उन दिनों वे 'इरावती' लिख रहे थे। रूलर, मोटे, फुलस्केप कागज को धोच से फटवाकर उन्होंने लम्बी स्लिपें बनवायी थीं। उन्हीं पर वे लिखा करते थे। उन्हीं स्लिपों में से एक पर वे श्लोक मैंने लिख लिये। चन्द्रगुप्त प्रथम का कुमार देशी और नेपालाधीश की सुता के साथ विवाह होने का राजनीतिक इतिहास उन श्लोकों में अंकित था।

मैंने उस्ताह में भरकर उन्हें वचन दिया कि जाते ही लिखने बैठ जाऊंगा।

सन् '२६ में जब वे प्रदर्शनी देखने के लिए लखनऊ आये तब मैं उनसे मिलने गया। मेरे वचन देने के लगभग साल भर बाद उनके यह पहली भेंट हुई थी। उस साल उनका स्वास्थ्य बहुत अच्छा था—भरा हुआ मुँह, कान्ति-युक्त गौरवर्ण, चश्मे और माथे की रेखाओं की गम्भीरता उनकी सरल हँसी के साथ युल-मिलकर दिव्य रूप धारण करती थी। मैंने प्रणाम किया, उन्होंने हँसते हुए उत्तर में कहा—“कहिये, मौज से रहे हैं?”

यह मेरी जोशीली प्रतिभा का ठंडा पुरस्कार था। बरसों बाद प्रतिष्ठित फिल्म-निर्माता के लिए उस प्लेट के आधार पर मैंने सिनेरियो तैयार किया था। जहाँ तक मेरी धारणा है, कहानी अच्छी बनी थी। सन् '४५ में लड़ाई खत्म होते ही 'काश्मिर' चित्रों का निर्माण-कार्य एकदम से टण पड़ गया। वह कहानी उनके सांस्कृतिक उपयोग की वस्तु न रही। इसके साथ ही साथ वह मेरे भी किमी काम की न रही। वह बिक चुकी थी। अपना वचन निभा पाने की लज्जा से आज भी मेरा मस्तक नत है। शायद यह लज्जा किसी दिन मुझे वर्तव्य-ज्ञान करा ही देती। आज तो कार ए-जहों की हजार उलझनें मुझे घेरे हुए खड़ी हैं।

प्रसाद जी जैसे उदार महापुरुषों की याद आज के जमाने में और भी अधिक आती है जब कि दूसरी लड़ाई के अन्त में नाटकीय रूप से अवतरित होकर एडम वम ने मानव-हृदय की उदास्ता का ही संहार कर डाला है। इसी एडम वम की संस्कृति में पले हुए मुगाफालोरी और एकज्जाधिकार के संस्कार आज जन-मन पर शासन कर रहे हैं। पुस्तकालय एते पड़े हैं, सिनेमा हॉल मनोरंजन के राष्ट्रीय तोषे बन गये हैं। गली-मुदल्लों में प्रेम का गस्ता संस्करण चिक रहा है। एक युग पहले तक जहाँ मैथिलीशरण की 'भारतभारती' और प्रसाद के 'श्रीव' की पंक्तियाँ गाते-गुनगुनाते हुए लोग सिद्धि मध्पनर्ग के नदयुवकों में अकसर मिल जाते थे, वहाँ आज प्रसाद का माहित्य पढ़ने वाले

मुश्किल से मिलेंगे—उनकी बात जाने दीजिये जिन्हें परीक्षाओं से मजबूर होकर प्रसाद को पढ़ना ही पड़ता है । एटम बम की संस्कृति का हमारे ऊपर यह प्रभाव पड़ा है ।

लेख पूरा करके अंतिम कागज समेटते हुए फिर अखबार की मोटी-मोटी सुर्खियों पर नज़र गयी । नज़र पड़ते ही वह पुराना लगा । अखबार सिर्फ़ दो घंटे ज़िन्दा रहने के बाद फिर भूत बन जाता है और आलम के सिर पर नाचा-नाचा घूमता है । इसी भूत से प्रस्त समाज की आत्मा को बल देने के लिए प्रसाद आज भी जीवित हैं और सदा रहेंगे । समय बदल जायगा । समय बदलता ही रहता है ।

शालीनता की प्रतिमूर्ति : प्रसाद

[जनेन्द्र कुमार]

प्रश्न—प्रसाद जी से मिलने की बात आपकी उत्कण्ठा में से निकली थी अथवा यूँ ही संयोग मिलने का हो गया था। मिलने पर कैसे लगे आपको प्रसाद जी ?

उत्तर—उत्कण्ठा में से ऐसे संयोग का आना कम सम्भव होता है। मुझ में इतना साहस ही न था, न कर्मण्यता। सच यह कि साहित्य में मैं विचार से नहीं आया, न पात्रता से। एकाध कहानी मेरी लिखी छप चुकी होगी, तब की बात है। आचार्य चतुरसेन जी पूछ बैठे, “और प्रसाद की कहानी तुम्हें कैसे लगती है ?” मैंने निर्दोष भाव से पूछा, “कौन प्रसाद ?” शास्त्री जी चकित रह गए। बोले, “ऐं, प्रसाद को नहीं जानते ?” मैंने उसी मासूम भाव से कहा, “नहीं तो !” बोले, “तब तुम कुछ नहीं जानते ? प्रसाद को जरूर जानना चाहिए।” लौटकर वहाँ से सीधे मैं लायब्रेरी गया। प्रसाद की ‘कामना’ उस समय वहाँ मिली। दूसरी पुस्तकें गई हुई थीं। ‘कामना’ मैं घर ले आया और तभी पढ़ गया। पढ़ना था कि प्रसाद के जादू में डूब रहना था। इसके कुछ ही महीने अनन्तर की बात है। इलाहाबाद-कुम्भ का मेला था। वहाँ गया और वहाँ से बनारस। श्री नन्ददुलारे बाजपेयी की एक चिट्ठी दिल्ली में मुझे मिल गई थी। उसका सहारा था। सीधे उनसे मिलने काशी विश्वविद्यालय पहुँच गया। इधर-उधर की बात-चीत में उन्होंने कहा, “नलो, प्रसाद जी के यहाँ चले ?” ऐसे उनसे भेंट का संयोग आ पहुँचा। अन्यथा मुझ में अपनी शक्ति कुछ न थी।

मिलने पर कैसे लगे ? निश्चय अच्छे। पर कुछ दूर से लगे। दूरी शायद जरूरी भी थी। क्योंकि मैं अज्ञान बालक था। वह हिन्दी के कवि-गुरु ? एक और भी बात हो गई। राह में बाजपेयी जी से एक चर्चा चलती आ रही थी, नीति और नैतिकता के बारे में। ऐसा लग रहा था कि हम एकमत नहीं हैं। मैं नन्ददुलारे जी को अनीति का भी समर्पण करता मालूम होता था। वह अनीति को कैसे सह सकते थे ? नीति का सीधा खण्डन या अनीति का सीधा समर्पण होता तो भी बात थी। पर शायद मैं ऐसा लगता था कि नीति-अनीति को धपले में डालकर प्रश्न से और उसके दायित्व से बचता हूँ। यहाँ उन्हें मेरे तर्कों में कचड़ा लगती थी, और वह उम्र पर प्रमत्त नहीं थे। मैं सचनुच निश्चित नहीं था और अब भी नहीं हूँ। उसी विवाद को उन्होंने प्रसाद जी के समक्ष निर्याय के लिए रखा। पहले ही अवसर पर फैसला देने का काम अपने ऊपर पारकर उन्हें यूँ भी शायद दूर ही रहना उचित था। वह पान की गिलीरियाँ बढ़ा-बढ़ाकर हमें

देते गए, रस्यं भी लेते रहे और अस्मित, ध्यान से हम विनाटियों की बात सुनते गए। मैंने कहा, “अस्मित !” और यह व्यर्थ विशेषण नहीं है। आलंकारिक नहीं है, यथार्थ है। उनकी यही स्थिति थी। यानी हमारी चर्चा पर वह वैसी हो सत्नेह कृपा से देख रहे थे जैसे अभिभावक उलझते बालको को देखे। आप समझते हैं उन्होंने फैसला दिया। फैसले में उन्होंने मुस्कराइट हो दी। उस मुस्कराइट को वाजपेयी जी अपने पद में समझे लेकिन मैं भी अपने विपक्ष में नहीं समझ सका। यह प्रसाद जी थे। मुझे सचमुच अच्छे लगे, लेकिन जैसा कहा निकट नहीं लगे। खुले नहीं लगे, जैसे कि प्रेमचन्द पहली ही मुलाकात में लग राके ?

प्रश्न—यह बेगानापन जो उनके दूर का प्रतीत होने से झलकता है, क्या इसमें यह सत्य निहित नहीं है कि प्रसाद जी ने अपने युग की समस्याओं का समाधान अतीत में से खोजने का प्रयास किया था ?

उत्तर—यह सच मैं नहीं जानता। हर आदमी खुद होता है। यानी दूसरे से भिन्न होता है। जैसे प्रसाद के लिए आवश्यक था कि वह प्रेमचन्द न हों। इस अलगपन को हम कम-बढ़ की भाषा में बोलकर न देखें। व्यक्ति जैसा हो उसके होने में, कुछ तो कारण होते ही हैं। कुछ पैतृक, कुछ पारिवारिक, कुछ स्वभाविक और प्रवृत्तिजन्य। यह एक स्वतन्त्र अध्ययन का क्षेत्र है। मुझे उसमें जाना नहीं है। न वैसी वृत्ति है और न वह क्षमता।

प्रश्न—जाना तो चाहिए क्योंकि स्वयं उनके समकालीन लेखक प्रेमचन्द भी गए थे और उन्होंने एक पत्र लिखकर प्रसाद को जहाँ माधुराद दिया था वहाँ उनके गद्दे-मुद्रों का उत्खनन करने की भावना को ललकारा भी था और स्वयं प्रसाद जी ने उस पत्र को अपना नेता मानकर अपने ग्राहित्य की प्रेमचन्द के आदर्शों की अनुकूलता देने का प्रयास भी किया था ?

उत्तर—मैं समझा नहीं, दिशा गन्तव्य है ! इसलिए सभी उस एक दिशा में चले तो मोड़ इतनी होगी कि गति न हो पाएगी। आखिर विशेषों के लिए कुछ छोड़ने दीजिएगा न ! हाँ, वह पत्र क्या था जिसका चिह्न आपने किया ? मुझे उसका पता नहीं है ?

प्रश्न—उस पत्र का आशय यही था कि प्रेमचन्द जी ने प्रसाद जी से यह स्वाहा था कि यह अपने युग की समस्याओं को लेकर जनता का नेतृत्व करने की कोशिश करें।

उत्तर—तो प्रेम जी के इस स्वाहने के बारे में मुझमें आप क्या चाहते हैं ?

प्रश्न—यही कि प्रसाद जी ने अपने युग की समस्याओं पर आपसी समझ में गतिना प्रयत्न करा ? या अगर यह कहने की कृपा करें कि प्रसाद साहित्यकार के रूप साहित्य की दितनी धीमा वह अंगीकार करते थे ?

उत्तर—समस्या सब तात्कालिक होती हैं। जिस क्षण में है, आदमी की अनुभूति उस क्षण से पृथक् नहीं है। युग क्षण में नहीं कटता। दस वर्ष की दशान्दी, पचास को अर्ध शताब्दी, सौ को शताब्दी कहते हैं। युग दस वर्ष में बदलता है, पचास में या कम अधिक में, ठीक में जानता नहीं इसलिए युग की बात भी नहीं जानता। अनुभूति की अभिव्यक्ति का पात्र या माध्यम हम कहीं से खोज या चुन लें। आसपास के वर्तमान में से ठग लें? अतीत में से ढूँढ लें, या भावी में निर्मित कर लें। इस सबसे कोई विशेष अन्तर नहीं पड़ता। अनुभूति का दान उमका निस्व-विसर्जन, उसका सफल अभिप्रेषण ही मुख्य बात है। वर्तमान में से जीते-जागते समझे जाने वाले चरित्र को उठाकर हम अपनी निर्बीर्यता से मुर्दा लग सकते हैं। या अपने सर्वस्व के पूर्णपणे से सद्वृत्तान्दी पहले के माने-जाने वाले पात्र को प्रखर प्रोज्ज्वल कर दे सकते हैं। या केवल कल्पना की सृष्टि से नये चरित्र दे सकते हैं, जो काल की अपेक्षा इस या उस किसी युग के न हों और केवल कल्पना-लोक के हों। मैं नहीं मानता कि प्रसाद ने यदि ऐतिहासिक पात्र लिये तो यह प्रगति से विमुक्त ही कार्य किया। चन्द्रगुप्त और समुद्रगुप्त ही अतीत के और वह भी बीत चुके हों लेकिन पढ़ते हुए वे मुझे अपने भी मालूम हो सके। वर्तमान स्वयं अपने में बन्द नहीं है। असल में अपने में कुछ है ही नहीं। अनादि अतीत और अनन्त भविष्य की रेखाओं का वह सम्मिलित बिन्दु है जिसकी अपनी कोई ह्यता नहीं है। इससे वर्तमान पर भी रहने का आग्रह मुझे समझ नहीं आता। जो है वर्तमान ही है। जो सजीव लगता है निश्चय उसमें वर्तमानता के तत्व हैं। वर्तमानता यहाँ अविद्यमान है जहाँ भी सब आधुनिक हो और भीतर प्राण का असद-भाव हो। जीवन का मत्त्येक क्षण वर्तमान है। इसीलिए जीवन को बगाने वाली वह स्मृति हमें वर्तमान है जिसका खोत बपों पीछे हम से दूर चला गया; लेकिन पड़ोस में हुई इसी क्षण की मौत हमारे लिए अवर्तमान हो जाती है। प्रसाद की 'कामना' को ही लीजिए, उसके पात्र तो ऐतिहासिक भी नहीं हैं। वे तो विदेह हैं—भावना—शरीरी प्रतीकात्मक, इतने ही से अप्रयार्थ कहकर अपने से उन्हें दूर कन्ते न बनता। वे भीतर उतरकर हम-आप को भिगो देते हैं। मानना होगा कि प्रसाद क्या कं कथन में भी कवि हैं। इसी से अपनी अभिव्यञ्जना के उपादान और उपकरण कुछ ऐसे चुनते हैं, जो कल्पना से मनोरम हों और जिनको विद्यमान के सन्दर्भ से मुक्त होकर अतिमानुषिक यहाँ तक कि अमानुषिक होने की सुविधा हो। कवि का काम हम-तुम जैसे निरे साधारण जनों में न चले, तो क्या हम यही न मान लें कि वह काम असल में है ही असाधारण। इसी से वह असाधारण के नियोजक की आवश्यकता में रहता है।

प्रश्न—क्या इसी असाधारण को कल्पना की पकड़ में लाने के लिए लेखक अतीत की खोज नहीं करता और इस प्रयास में जीवित वर्तमान के ऊपर अतीत के वर्तमान

को लादकर समाज की वैज्ञानिक प्रगति के मार्ग का अवरोध नहीं बन जाऊ ! प्रसाद की को आप पुनरुत्थानवादी क्या नहीं मानते !

उत्तर—वाद और वादी शब्द से मैं घबराता हूँ। क्योंकि इसमें विवाद की ललकार है। आपने कहा पुनरुत्थान ! उसके पहले मैं एक पुनः और लगाने को तैयार हूँ ! यानी मैं पुनः-पुनः उन्धान चाहता हूँ। अतीत के वर्तमान को सदाः वर्तमान पर लादने की इच्छा को अनिष्ट आप कह सकते हैं, पर वह जो आज के इस समय के वर्तमान से तुष्ट है, उससे कुछ भी भिन्न और कुछ नहीं चाहता। उसे क्या आप जीवित तक भी मान सकेंगे ? स्टैटस-को के समर्थक को कौन महत्त्व दे सकता है ? वह तो आज में होकर आज ही चुप रहने वाला प्राणी है। उसमें सम्भावनाएँ नहीं हैं। यानी तात्कालिक वर्तमान को हम किसी दिशा में परिणत हुआ देखना चाहते हैं और उस अभ्युदय में लगे हैं। इसी से हम अपने को जीवित मान सकते हैं। वह दिशा दोनों ओर जा सकती है। ऐतिहासिक की ओर और काश्मिक की ओर। सूक्ष्मशक्ति कार्पनिक की ओर जाती है। स्थल चित्राकरण के लिए इतिहासगत अतीत सहज सुविधा प्रदान करता है। अतीत के इस उपयोग में मैं कुछ अन्यथा नहीं देखता।

प्रसाद पुनरुत्थान के चित्र में खोचने कहे जायें तो मैं असहमत न हूँगा। उसके वादी को मैं नहीं जानता। प्रसाद भी मेरे जान में उसके वादी नहीं थे।

रही बाधा की बात, तो समाजवादी किसी तरह राजकीय से पूर्णतः। उसे वर्तमान के उद्धार के सिवा दूसरी चिन्ता नहीं है। बुलन्द मन की कहे तो आपसे मालूम हो जायगा कि हर कवि कल्पना-विलासी है और हर कल्पक, हर स्रष्टा नित्य नैमित्तिक कर्म-प्रगति के लिए अविचारणीय है, क्योंकि उसमें साधक से अधिक उपाधक है।

प्रश्न—क्या आप तो समूचे प्रसाद का कौनसा पहलू आपको अधिक प्यार लगा ?

उत्तर—शायद अविश्वास का पहलू। मेरे मन में वह पहले बड़े नास्तिक लेखक हैं। प्रेमचन्द मूल में नास्तिक नहीं थे, उनकी नास्तिकता ईश्वर के आसपास चुक जाती थी। वैसे वह विश्वासी थे, और बेहद मजबूती के साथ। आदि की ओर वह कुछ दिले लगते हैं। पर तब तक वह तिर्यहित ही लगते हैं। लेकिन प्रसाद ने मस्तक नहीं मुकाया। हर मत-मान्यता को सामाजिक हो कि नैतिक, धार्मिक हो कि राजनीति, उन्होंने प्रश्नवाचक के साथ लिया। किसी को अन्तिम नहीं माना। 'कंचला' इसी से चितना भयंकर हो उठा है, मानो काया की कमनीयता पर सीमने को तैयार नहीं है। शायद किया से भीतर के कर्तव्य और मुक्ति काहर लाकर बिखेर देने में उन्हें हिचक नहीं है, उनका यह रूप जो सांसारिक प्रवृत्ति में उनका अपना और अत्यन्त निश्चय था और जो उनकी रचनाओं में नाना रंगीन वस्तुओं से रचित होकर प्रकट हुआ है, मुझे

अधिक प्रिय हुआ, और है। देखने में वह अत्यन्त मग्न और सुघर नागरिक थे। कुच-सूचक परिधान, सम्भ्रान्त व्यवहार, व्यवस्थित मुद्रा यह सब उनके सांसारिक रूप के अनिवार्य तत्त्व थे। कुटुम्ब उनमें शायद कभी नहीं देखा जा सका। यह सब जैसे उनका धर्म था। मानो उनका जीवन बड़ा ड्राइंग-रूम था। इसी से जितना लिखा उन्होंने अगोचर में लिखा। सुनते हैं, वह रात में (ही) लिखते थे। जैसे दिन में जग के थे, रात की अकेली घड़ियों में अपने होने पर आते थे।

मुझे वह शिष्ट, सम्य, कुलीन रूप उतना नहीं भाया। शायद इसी कारण कि वह इतना निर्दोष और सुन्दर था। उस पर शालीनता की छाप थी। इस वस्तु को मैं आत्मा से अधिक पैसे के साथ जोड़ता हूँ। मैं प्रसाद से मिला अनेकों धार, लेकिन एक साथ कभी अधिक बात के लिए नहीं। इससे सामाजिक रूप से उस प्राचीर को चीरकर वास्तव अन्तःप्रवेश पा सका, ऐसा मुझे आश्वासन नहीं है। इसी से मैंने कहा कि मुझे दूर लगे। दूर लगे और दूर लगते रहे। मैंने अनुभव तो किया कि आमन्त्रण है और भीतर भी प्रवेश मेरे लिए निषिद्ध न होगा, पर मैं उसका लाभ न उठा पाया। शायद एक कारण यह कि प्रेमचन्द से मैं अभी अभिन्नप्राय था।

प्रश्न—आपने उन्हें पहले बड़ा नास्तिक लेखक कहा। क्या इसका मतलब यह कि दमन के बजाय उपभोग और संयम की जगह आनन्द को उन्होंने छुला प्रभय और समर्पण दिया? क्या यह आप मानने देंगे कि शब्द से ही नहीं जीवन से भी उन्होंने यह प्रमाणित और पुष्ट किया?

उत्तर—हाँ, और उनकी अन्तिम रचना 'इरावती' के गिनती के पन्ने पढ़कर, यह बात स्पष्ट हो जाती है। नकार और निषेध को लेकर उठने वाले दर्शनों का उन्होंने प्राणपण से निराकरण किया। और उस दर्शन को प्रतिष्ठित करना चाहा, जो जीवन के प्रति निरपवाद स्वीकृति का निमन्त्रण देता है। हिन्दुत्व को उनकी ऐसी ही धारणा थी। पौद्ध और जैन परम्पराओं में उन्होंने वर्जन पर बल देखा और वह उन्हें किसी रूप में मान्य न था। मुझे लगता है जैसे उनके साहित्य का यह मूल भार—मूल कोण है। उनके नाटकों में यह अन्तर्भूत है।

इन्द्रिय-निग्रह, तप त्याग, तितित्वा आदि मूल्यों और मानों से असहमति और उनकी अ-गणना देखने को उनकी रचनाओं में बहुत गहरे जाने की आवश्यकता नहीं है। इन मूल्यों के प्रतीक मात्र स्पष्ट ही लेखक की गहरी सराहना और सद्भावभूति नहीं पा सके। लेखक की ओर से वे कहीं व्यंग्य के भी पात्र हुए हैं। उनके जीवन में भी निग्रह की प्रधानता न थी। वह बदाम्य था, रसमय था, रसाकांक्षी था। उसमें समीकरण की चेष्टा थी। स्वप्न की भाषा में उस वृत्ति को समझना गलत समझना है। किन्तु निश्चय ही दीखने वाले राग और रंग से भय का भी उन्होंने सद्भाव नहीं लिया जो कि अक्षर

वैराग्य के मूल में हो सकता है ।

उनकी अतिशय सप्रश्नता, प्रखर बौद्धिकता, जैसा कि अनिवार्य है, उन्हें उस जगह तक ले गई, जहाँ खुद बुद्धि पर टिक रहना व्यक्ति के लिए सम्भव नहीं रहता । अपनी परिपक्व परिणति में बुद्धि यह दिखाए बिना नहीं रह सकती कि वह अपर्याप्त है और भ्रष्टा से भी पूरी हो सकती है । 'कामायनी' का कागज पर आरम्भ न हुआ था, मस्तिष्क में वह बन रही थी, उस समय की बात है । मैं बनारस जाता और हम लोग बेनिया पार्क घूमा करते थे । प्रेमचन्द तो होते ही । कमी और मो दो-एक साथ हो जाते थे । उस समय कई बार और पार्क के कई चकरों में उन्होंने 'कामायनी' की घुमड़ती हुई कथा सुनाई है । किताब में शब्द ठण्डे हैं । जाना भंगिमाओं और हंगितों से उस समय का वह वर्णन खूब ही प्रगल्भ हो आया था । उस ग्रन्थ में 'भ्रष्टा' को पूरा और योग्य स्थान मिला है । इसका आशय यह न समझा जाय कि पहली मेरी स्थापना सटीक है । बल्कि यही कि 'भ्रष्टा' की स्वीकृति उन्हें बुद्धि द्वारा हो सकी है । जैसे बुद्धि माप्यम है, भ्रष्टा बिना उसके अग्रम है । यह मैं अपनी ओर से जोड़कर नहीं कहता । उन चक्करों की चर्चाओं की संगति में ही कहता हूँ ।

प्रश्न—क्या 'कामायनी' के मनु के रूप में कवि प्रसाद के व्यक्ति का ही प्रतिफलन आप मानते हैं ?

उत्तर—साहित्य-सृष्टि में साहित्यकार अपनी परिपूर्ति ही खोजता है । इस दृष्टि से आपका कहना सही हो सकता है । बौद्धिक जीवन कमी सम्पूर्ण और सहज नहीं हो पाता, वह द्वन्द्व से युक्त रहता है । द्वन्द्व की सीढ़ी हो निर्द्वन्द्वावस्था की कामना उत्पन्न करती है । ऐसे, सन्देह स्वयं समाहित होने की भ्रष्टा की ओर बढ़ता है । वह अनिनार्य गति है । और चेतित न भी हो बौद्धिकता की परिणति उसी ओर है, यद्यपि वह बस-भर उसने यानी अपने मस्तिष्क से द्वन्द्व ही छेड़े रहती है । मनु में बिलकुल हो सकता है उन्होंने अपने उससे उतार देना चाहा हो, जो वह सत्य में तो थे पर वास्तव में न हो पाये ।

प्रश्न—किसी अपनी संस्मरणीय स्मृति का उल्लेख भी तो कीजिए ।

उत्तर—क्या सुनाऊँ ? शायद मनु १३३ की बात है । भार्गव सच्चिदानन्द वात्स्यायन (अष्टम) ने कुछ कविताएँ अपनी छायानी चाहीं । बेल से उन्होंने लिखा कि क्या आप यह सम्भव कर सकते हैं कि प्रगाढ़ प्रस्तावना के दो शब्द लिख दें । बनारस जाना हुआ तो हम—मैं और प्रेमचन्द—विधिवत् प्रसाद के यहाँ पहुँचे । विधिवत् से आशय कि मिले सँवरे चक्कर पर भी थे, पर प्रयोजन की बात के लिए अलग से जाना उचित था । मैंने 'मन्दूक' की लिपि माग्ने की, कहा कि मुद्दह बेन में है, खुद अपना मानना सामने नहीं रख सकते, हमसे मेरी बात को दुगुना बचन ग्यमकें । पहले पूछा, "कीन हैं ?"

मैंने कह दिया कि मैं आया हूँ, कह रहा हूँ, इसी से जान लीजिए। थोड़ी देर चुप रहे। बोले, “तुम कुछ चाहोगे, यह मैंने नहीं सोचा था, पर तुमने भी न सोचा होगा कि तुम कहोगे और प्रसाद न कर पाएगा, पर विनोदशंकर व्यास को तो जानते हो, कितना निकट है? कभी मैं उसके लिए भी कुछ लिखकर नहीं दे सका हूँ। अब तुम्हीं बताओ?” मैंने कहा, “मुझसे न पूछिए, क्योंकि मेरा बताना एकदम आसान है। लीजिए बताता हूँ कि लिखना मान लीजिए और कुछ नहीं तो कारण यही कि अक्षेप आपके लिए अशक्त है और जेल में है।”

प्रसाद ने मुझे देखा। आधे मिनट मुँह नहीं खोला, पर आँखें उनकी विचित्रता प्रकट कर रही थीं। आखिर बोले, “बैनेन्द्र !.....”

आगे न कह पाए और चुप रह गए। मैंने सेंस की हँसी हँसकर पाएडुलिपि अपनी ओर खींची और कहा कि कहिए, कोरा तो आपके यहाँ से कभी कोई गया नहीं, कब कुछ आ रहा है?

जलपान के आगे की आशा हो चुकी थी। व्यस्ततापूर्वक उठे कि तश्तरियों आ उपस्थित हुईं। इधर-उधर की गपशप और हँसी-मजाक होती रही। आखिर हम उठे।

प्रसाद ने उठते हुए कहा, “कहोगे तो तुम बैनेन्द्र कि एक बात तो तुमने कही और प्रसाद ने वह भी न रखी।”

“क्यों साहब,” मैंने कहा, “यह कहना भी अब मुझसे चीन लेगे आप? एक तो आपने बात रखी नहीं, फिर हम कह भी न पाएँ कि नहीं रखी। कहिए प्रेमचन्द जी, यह अग्न्याय सहा जाय और अपनी वाक्-स्वतन्त्रता को छिन जाने दिया जाय?”

प्रेमचन्द ने टहाका लगाया। उसमें प्रसाद भी शामिल हुए। देखा कि उनके हाथ में कहीं कुछ नहीं है। वह निर्मल है और नासमझी के लिए कहीं ठहरने को वहाँ जगह नहीं है।

हम चले आए। प्रेमचन्द ने गली में कहा कि तुमने बदला ले ही लिया मैंने कहा कि बदला पहुँचा कहाँ? वह तो ज्यो-का-न्या मुझ तक लौट आया। प्रसाद को उसने छुआ कहाँ? प्रेमचन्द ने कहा, “बात ठीक है। खूब आदमी है प्रसाद।”

समझा गया कि प्रेमचन्द और प्रसाद में बन्ती नहीं है। पर प्रेमचन्द के शव-टाढ़ से लौटे तो देखा गया कि हम वहाँ तीन ही है—(घन्टू-घन्टू की बात नहीं कहता। वे घे भी छोटे और अलग) शिवरानीजी हर ढाढस के लिए प्रसाद को देखती हैं और मुझे भी वही सान्त्वना है। इस मृत्यु के बाद अपनी मृत्यु पास बुला लेने में उन्होंने एक वर्ष भी नहीं लगाया। कौन जानता है, इस जल्दी में प्रेमचन्द के अभाव का भी योग न था।

द्वितीय खण्ड जीवन-दर्शन

१

प्रसाद का जीवन-दर्शन

[सकमोक्षकर व्यास]

श्रद्धावाद तथा अखण्ड आनन्दवाद के प्रतिष्ठापक हिन्दी के अमर साहित्यकार प्रसाद हिन्दी साहित्य में ही नहीं, भारतीय साहित्य में ही नहीं अपितु विश्व-साहित्य में युग-युग तक अपना विशिष्ट स्थान रखेंगे, इसमें सन्देह नहीं। कविता, कहानी, नाटक आदि के क्षेत्र में प्रसाद ने जिस चरम उत्कर्ष का साहित्य प्रथयन किया उससे वस्तुतः हिन्दी साहित्य का भण्डार समलंकृत एवं सम्पत्तिशाली बना। प्रसाद जिस प्रकार अपने साहित्य में महान् स्रष्टा के रूप में दृष्टिगत होते हैं, ठीक उसी प्रकार उनका जीवन भी महान् था। प्रसाद के जीवन में ऐसी सैकड़ों घटनाएँ भरी पड़ी हैं, जो उनके मंगलमय हृदयलोक की झोँकी प्रस्तुत करती हैं। आइये, हम इस पुण्यपुरुष की पावन जीवनचारा की झलक का परिदर्शन करें।

काशी में 'महादेव' का अभिवादन-सम्मान काशिराज के अतिरिक्त सुंघनी साहु के लिए ही केवल होता था। हिन्दी-साहित्य के वरदपुत्र प्रसाद का जन्म संवत् १६४६ की माघ शुक्ला दशमी को इसी घराने में हुआ था। सुंघनी साहु अपनी दानशीलता के लिए दूर-दूर तक प्रसिद्ध थे। कहा जाता है कि जब वे गंगा स्नान कर लौटते, तो अपने पास के वस्त्र तथा पात्रादि भी दान में दे डालते थे। इनके यहाँ से कोई खाली हाथ लौटता नहीं मुना गया। गुणियों और पात्रकों का इनके यहाँ जमपट लगा रहता था। यह बात भी प्रसिद्ध है कि प्रसाद के पितामह के पितामह के यहाँ काशिराज के दरबार से होकर विद्वान् तथा गुणीजन एक बार अवश्य आते थे। वस्तुतः काशी में दानशीलता तथा गुणीजनों के आदर के दो ही स्थान थे—एक काशिराज का राज-दरबार और दूसरी सुंघनी साहु की कोठी। काशी की जनता महाराज बनारस का अभिवादन-स्वरूप 'महादेव ! महादेव !!' द्वारा जिस प्रकार सम्मान पत्ती थीं ठीक वही प्रकार प्रसाद के पितामह 'सुंघनी साहु' का भी अभिवादन होता था। ऐसे अभिवादन वंश एवं कुल में उत्पन्न हुए थे हिन्दी साहित्य के अमृतपुत्र-प्रसाद।

भाल प्रसाद की शिक्षा-दीक्षा स्कूल में अल्पकाल तक ही हुई, अधिकांश अध्ययन

एवं पठन-पाठन घर-पर ही हुआ। संस्कृत तथा अंग्रेजी के शिक्षक प्रसाद को घर पर ही पढ़ाने आते थे। वेद और उपनिषद् का प्रसाद ने विशेष अध्ययन किया। १५ वर्ष की अवस्था में अपनी सुर्ती की दुकान पर बैठे-बैठे प्रसाद वहाँ के रही कागज पर कविता लिख रहे थे। दुकानदारी तथा व्यवसाय में उनका मन कम लगता था। घरवालों को बालक प्रसाद का यह कार्य न रुचता पर प्रसाद को तो हिन्दी-साहित्य का निर्माण करना या और प्रवाहित करनी यी साहित्य की अमृतवारा। उस समय कौन जानता था कि रही वही के फटे कागजों पर काव्य की रेखाएँ अंकित करने वाला युवक एक दिन साहित्य का महान् खट्टा बनेगा। काशी के नारियल बाजार में स्थित सुधनी साहू की सुर्ती की दुकान एक दिन साहित्यिक तीर्थ के रूप में समावृत होगी यह किसे मालूम था।

उस समय प्रसाद के नाटक तथा कविता-कहानी दूर-दूर तक प्रख्यात हो चुके थे। हिन्दू विश्वविद्यालय में हिन्दी भाषा प्रेमी एक पारचात्य विद्वान् आये। काशी आकर उन्होंने प्रसाद के दर्शन की भी उत्कट अभिलाषा व्यक्त की। विश्वविद्यालय के छात्र के साथ वे प्रसाद जी की नारियल बाजार वाली सुर्ती की दुकान पर आये। दुकान पर आकर उस अंग्रेज साहित्य-प्रेमी ने प्रसाद जी के दर्शन की बात कही। उस समय सात नहीं बजे थे। बताया गया कि थोड़ी देर बाद ही प्रसाद जी आयेंगे। प्रसाद जी का नित्य का नियम था कि वे ७ बजे दुकान पर आते और प्रायः एक-बैठ घण्टे तक सामने वाली दुकान के चबूतरे पर बैठते।

अंग्रेज महोदय को कुर्सी पर बैठाया गया। काशी का सत्कार-पान उनके सम्मुख पेश किया गया। पर वे पान न खाते थे। प्रतीक्षा के क्षण बीते। सात बजे और उधर प्रसाद जी आये। अंग्रेज महोदय सामने वाले चबूतरे पर गये। प्रसाद पर वे इतने विमुग्ध थे कि उनका दर्शन कर वे गद्गद् हो उठे। बातचीत हुई। प्रसाद जी ने अपने हाथ से उन्हें पान दिया और सबके आश्चर्य की बात तो यह रही कि उन्होंने 'प्रसाद' के पान का प्रसाद ग्रहण कर लिया। थोड़ी देर पूर्व पान अस्वीकार करने वाला अंग्रेज प्रसाद जी के आग्रह को अस्वीकार न कर सका। प्रसाद जी जब शाम को दुकान पर आते, तो वहाँ साहित्यिकों का जमघट लगता। निराला, रूपनारायण पाण्डेय, शिवपूजन सहाय, विनोदचन्द्र व्यास के अतिरिक्त बाहर से साहित्यिक आते रहते थे। साहित्य सम्बन्धी विवादों का निर्णय होता और विभिन्न पक्षों पर विचार-विमर्श। नारियल बाजार में प्रसाद जी की दुकान पर साहित्य को त्रिवेणी-का संगम होता।

प्रसाद जी को संगीत से अत्यधिक प्रेम था और उनके निकट सम्बन्धियों का कथन है कि वे प्रायः ब्रह्म मुहूर्त में उठकर संस्कृत के श्लोकों की संगीतमयी स्वर-लहरी का सर्जन करते। साहित्य एवं संगीत का अन्योन्याश्रित तथा घनिष्ठ सम्बन्ध उन्हें अस्वी तरह विदित था। इसलिए अपने पुत्र भी रत्नचंकर को सितार, दारमोनियम तथा तबल की शिक्षा प्रदान

काई। पूजा तथा नित्य संध्या के नियम के वे बड़े पक्के थे। स्वयं नियमपूर्वक नित्य पूजन किया करते। शिव के वे परम उपासक थे। परिवार में इसका अभाव देखकर वे कभी-कभी रुष्ट हो जाया करते। वे कहते कि जो अपनी नित्य की संध्या-पूजा नहीं कर सकता वह मेरा श्राद्ध और स्मृति कैसे रखेगा ?

प्रसाद जी को व्यायाम का भी बहुत शौक था। वे काफ़ी दरड-बैटक लगाते थे और अच्छे अच्छे अभ्यासियों के भी झुके हुए होते थे। प्रसाद का स्वस्थ शरीर संयम, नियम एवं साधना का प्रतिरूप मालूम होता था। वे नित्य प्रातः काशी के बेनिया बाग में टहलने जाते। वहाँ उनकी मेंट प्रेमचन्द जी से भी होती थी और बाट में तो दोनों साहित्यकार नियमपूर्वक यहाँ शुद्ध वायु का सेवन करते।

प्रसाद जी ने संस्कृत तथा अंग्रेजी का विरोध अभ्ययन घर पर ही किया था। पर उन्हें अंग्रेजी मुहावरों और प्रयोगों के सम्बन्ध में गहरा ज्ञान था। प्रसाद के इस गुण पर प्रकाश डालने वाली एक घटना मुनिप। प्रसाद की 'विराम-चिह्न' कहानी अंग्रेजी में अनुवादित की गई। अंग्रेजी साहित्य के अच्छे ज्ञाता ने उसमें संशोधन भी कर दिया। तब वह प्रसाद जी को दिखाई गई। प्रसाद जी ने अपनी कहानी के अंग्रेजी अनुवाद को देखकर एक-दो स्थान में प्रयोग तथा मुहावरों-सम्बन्धी ऐसे बारीक संशोधन बताये, जिन्हें देखकर अनुवादक महोदय को रंग रह जाना पड़ा। ऐसा था प्रसाद जी का अंग्रेजी-साहित्य का सूक्ष्म ज्ञान।

प्रसाद जी को क्षय हो गया था। उस समय कामायनी समाप्त हो गई थी। प्रसाद जी को इससे सन्तोष था। देशोत्थान की वह कालराशि थी। प्रसाद जी को श्वास का कष्ट था। उनके निकट सम्बन्धी ने, जो रात-दिन उनके पास ही रहते थे, इन पंक्तियों के लेखक को बताया कि लगभग ३ बजे प्रसाद जी को श्वास का कष्ट बहुत बढ़ गया था। चिकित्सक से उन्होंने ऐसी श्रौषधि देने के लिए कहा जिससे उनकी ब्यथा दूर हो। पर चिकित्सक हार मान बैठे थे। श्वास चल रहा था। प्रसाद जी बैठे हुए थे। उनके सम्मुख शंकर की प्रतिमा थी और नीचे की ओर थे खड़े उनके सम्बन्धी। रात्रि के प्रगाढ़ सन्नाटे में इस महान् साहित्यिक स्रष्टा का श्वास-कष्ट भी बढ़ता ही गया। श्वास-कष्ट के मारे वे एक बार शंकर की प्रतिमा की ओर देखते और दूसरी बार अपने सम्बन्धियों की ओर। यही क्रम काफ़ी देर तक चला। श्वास-कष्ट के होते हुए भी वे कुछ मंत्र-पाठ करते रहे। कुछ देर बाद हँस उठ गया। वह साहित्य-देवता मौक्तिक संसार को छोड़ चल गया। प्रसाद जी अपने अन्तिम समय में बैठे ही थे। बैठे ही बैठे उनके प्राण-परेरु उड़ गये और उन्होंने पैर फैला दिये। लोगों ने सँभाला पर प्रसाद की आत्मा महाप्रयाण कर चुकी थी। अन्तिम समय में उनके सम्मुख थी शंकर की प्रतिमा। जीवन भर प्रसाद जी शिव के कट्टर भक्त रहे। शिवत्व की साहित्य में उन्होंने आयोजना की, कान्

और कहानी में शिवत्व की भावनाएँ अभिव्यक्त कीं और अन्तिम क्षण में शिव का ध्यान रखते हुए ही महाप्रयाण किया । प्रसाद जो जयशंकर प्रसाद थे !

प्रसाद जी असत्य विश्वास और प्रचार से कौनों दूर रहते थे । साहित्यिक दल-चन्द्री से उन्हें घृणा थी । वे जीवन में समरसता के साधक थे । वेदना और जीवन की वास्तविकता उनकी आँखों से कभी ओझल न हुई । एक बार प्रसाद जी ने अपने निकट सम्बन्धी से कहा—मैं यह सब कुछ नहीं कर रहा हूँ, यह मेरा पूर्वजन्म का संस्कार सब कुछ कर रहा है । मुझे परिवार वाले न समझेंगे तो न सही, एक दिन आवेगा जब हिन्दी-संसार मेरा अपना परिवार होगा । वस्तुतः साहित्य-सत्ता के वे कथन आज सत्य भविष्यवाणी के रूप में साकार हैं । प्रसाद जी ने अपने सम्बन्ध में बहुत आग्रह करने पर भी कुछ नहीं लिखा । प्रेमचन्द जी के आग्रह पर उन्होंने पद्य में कुछ पंक्तियाँ लिख भेजीं—

“मधुप मुनगुनाकर कह जाता कौन कहानी यह अपनी ।

मुरझाकर गिर रहों पत्तियाँ देखो कितनी आज घनी ॥

तब भी कहते हो—कह डालूँ दुर्बलता अपनी योती ।

तुम मुनकर सुख पाओगे, देखोगे—यह गागर रीती ॥

×

×

×

मुनकर क्या भला करोगे—मेरी भीती आत्मकथा ?

अभी समय भी नहीं—यकी सोई है मेरी मौन व्यथा ।”

इस प्रकार साहित्य के वरद पुत्र ‘प्रसाद’ ने साहित्य-साधना के कार्य को अधूरा छोड़ कर ही इस भौतिक संसार से प्रस्थान किया । फिर भी इतने अल्प समय में वह जो हिन्दी साहित्य को दे गये हैं वह विश्व साहित्य की अमर निधि है, इसमें सन्देह नहीं ।

जातीय महाकवि प्रसाद

[पाचायं मंडोराय नामो]

पुराकाल में इस देश का कवि अपने इतिहास, संस्कृति और परम्पराओं का कोष समझा जाता था। उसकी रचनाएँ समष्टि रूप से इन सबकी अभिव्यक्ति करती थीं। पुरातन को अभिनव रूप में प्रगट करना, अभिनव को पुरातन रूप देना और इस प्रकार पुरा एवं नव की सुन्दर समन्विति करना उसी कला का एक विशिष्ट अंग था। चन्द्रगुप्त की विजयमालिका रघु के रूप में चित्रित करना और रघु को चन्द्रगुप्त के रूप में अवतारित करना इस देश के जातीय कवि कालिदास की ही विशेषता थी। इस युग में यह विशेषता कवि-भेष स्व० भी जयशंकर प्रसाद में दृष्टिगोचर हुई। उनकी रचनाओं में यदि गुप्त साम्राज्य की परिस्थिति का चित्रण है, तो वह चित्रण आधुनिक भारत की विस्तृत भू-भाग व्यापी विविध दशाओं का भी चित्रण है। स्कन्दगुप्त का मातृगुप्त और उसके हृदयोद्गार मानो प्रसाद स्वयं और उनके भावोद्गार हैं। उनके नाटकों के प्रबंध एवं विश्वासपाती पात्र जैसे इसी युग के देशद्रोही हैं। एक नहीं अनेक रूपों में प्रसाद का जातीय कवि वाला रूप उनकी रचनाओं में मिलता है।

प्रसाद की कविता सर्वतोमुखी थी। देश के इतिहास का उद्घाटन करने वाली तो वह गुप्तकाल, बौद्धकाल, महाभारत युग और वैदिक युग तक पहुँची। एक के पश्चात् दूसरे अन्तराल का भेदन करती हुई वह अत्यन्त निष्क स्थलों की भी खोज करती हुई उन्हें प्रकार में ले आई। उनकी मर्मभेदी दृष्टि ने न केवल इन विभिन्न युगीन सामाजिक, राजनीतिक एवं धार्मिक प्रवृत्तियों का ही उद्घाटन किया, प्रत्युत उसने इन युगों की प्रचलित आचार-परम्पराओं, नामावलियों और विचारधाराओं का भी उन्मेष किया। यह कहना आवश्यक है कि प्राचीनता के इस आवरण में आधुनिक विरव्यापी समस्याओं को भी सुलझाने का प्रयत्न समाविष्ट है। उनके लिखे हुए अज्ञातशत्रु और चन्द्रगुप्त बौद्धकालीन भारत के इतिहास से सम्बन्धित हैं। स्कन्दगुप्त तथा भुवनामिनी नाटक गुप्तकालीन घटनाओं पर आधारित हैं। 'वनमेखला का नागयज्ञ' महानाटक युग की परिस्थिति को चित्रित करता है। 'कामायनी' महाकाव्य वैदिक युग की एक गाथा को लेकर लिखा गया है। इस प्रकार अपनी विविध कृतियों द्वारा उन्होंने अपने प्राचीन इतिहास का निर्माण किया। इस सम्बन्ध में उनके कुछ मौलिक लेख भी उत्प्रेक्षनीय हैं। 'आर्यावर्त का प्रथम सम्राट् स्कन्दगुप्त विक्रमादित्य' आदि लेख उनके

पुरातत्त्व सम्बन्धी ज्ञान, गहन अध्ययन और उनकी खोजपूर्ण प्रवृत्ति के परिचायक हैं ।

स्व० श्री प्रेमचन्द जी ने प्रसाद जी की इस प्राचीनता-प्रेम की अमिरुचि का विरोध करते हुए एक बार लिखा था कि प्रसाद जी तो गढ़े मुँहें उखाड़ा करते हैं । इससे क्या लाभ ! उन्हें इस युग की समस्याओं और परिस्थितियों का उद्घाटन करना चाहिए जिससे यह विशाल हिन्दू समाज अपने लिए किसी मार्ग को निर्धारित कर सके । प्रसाद जी के दिल में प्रेमचन्द जी की यह बात चुभ गई । उन्होंने इस युग की सामाजिक विषमताओं को ध्यान में रखकर 'कंकाल' और 'तितली' नाम के दो उपन्यास लिखे । प्रेमचन्द जी के हाथों में जब 'कंकाल' पहुँचा, तो वे प्रसाद जी को साधुवाद देते हुए बोले, "यदि मेरी आलोचना प्रसाद जी से ऐसे सुन्दर उपन्यास लिखा सकती है, तो वह निश्चय ही सौभाग्यशालिनी है ।" 'कंकाल' और 'तितली' दोनों उपन्यास प्रसाद जी की अमरनिधि हैं । इन उपन्यासों में जहाँ मानव की शारीरिक प्रवृत्तियों का चित्रण है, वहाँ इस युग की सामाजिक अवस्था भी स्पष्ट रूप से अंकित की गई है । प्रसाद अच्छी प्रकार जानते हैं कि प्रत्येक मानव में दानव और प्रत्येक दानव में मानव छिपा पड़ा है । बड़े से बड़े महात्मा के अन्दर एक पापात्मा के अंकुर अन्तर्हित हैं और बड़े से बड़ा पापी भी कालांतर में महात्मा बनने की क्षमता रखता है । सामाजिक व्यवस्था भी अधिकांश में इन विभिन्न प्रवृत्तियों को जन्म देती रहती है । अतः वैयक्तिक एवं सामाजिक दोनों ही रूपों में सुधार की आवश्यकता है । 'कंकाल' और 'तितली' के पश्चात् उन्होंने 'इरावती' नाम का उपन्यास भी लिखा था, जिसे वे अपने जीवन-काल में पूरा न कर सके । नाटकों और उपन्यासों के अतिरिक्त उन्होंने महाकाव्य, खण्डकाव्य, मुक्तक, कहानियाँ और खंभू लिखने का भी सत्प्रयास किया । 'कामायनी' इस युग का सर्वश्रेष्ठ हिन्दी महाकाव्य है । उनकी कहानियों की प्रशंसा सभी ने मुक्त कण्ठ से की है । उनका 'अँसू' सुन्दर गीतात्मक खण्डकाव्य है । 'भरना' और 'लहर' उनके मुक्तक काव्यों के संग्रह हैं ।

आर्य-जाति के जीवन में समय-समय पर बिन आदर्शों की प्रतिष्ठा होती रही है, उनके प्रतीकों की बड़ी ही आकर्षक व्यञ्जना प्रसाद जी की कृतियों में विद्यमान है । वैदिक युग की इडा और अग्नि की समान्वितिकी भावना कामायनी में है । जन्मेजय के नागवध में महाभारतकालीन विभिन्न वर्गों के संघर्ष का चित्र उपस्थित करते हुए प्रसाद ने जिस आचारपरायणता की ओर लक्ष्य रूप में संकेत किया है, वह भी आर्य-जाति की आदर्श भावना को प्रकट करने वाला है । प्रसाद जी की प्रायः प्रत्येक कृति नारी को उच्च पद प्रदान करने वाली है जो आर्य-जीवन के उज्ज्वल आदर्शों की प्रतीक है । मध्यकाल में हमने गौ और ब्राह्मण, इन दो शब्दों में अपनी सांस्कृतिक आस्था निहित कर दी थी, स्कन्दगुप्त नाटक में प्रसाद जी ने इन दो शब्दों को आर्य-सैनिक के हाथ में ध्वजा के समान पकड़ा दिया है । पर्याप्त इस आदर्श-रूप ध्वजा की रक्षा के लिए, स्कन्दगुप्त को आहूत

करते हुए कहते हैं, “अधिकार का उपयोग किम लिए समस्त प्रजा की रक्षा के लिए, सतीत्व के सम्मान के लिए, देवता, ब्राह्मण और गौ की मर्यादा में विश्वास के लिए, आतंक से प्रकृति को आश्वासन देने के लिए युराज को अपने अधिकारों का उपयोग करना होगा।” यहाँ ब्राह्मण सांस्कृतिक निधि का प्रतीक है और गौ हमारी आर्थिक सम्पत्ति की व्यंजित करती है।

कविवर प्रसाद के मानस-चतुर्धा के सम्मुख भारत भव्य रूप में उपस्थित होता है, जो स्वप्नों का देश है, आदर्शों का निकेतन है, गौतम आदि अनेक अवतारी विभूतियों की पट-राज से पवित्र है, यसुधरा का हृदय (केन्द्र-स्थान) है, सबसे गहरी समुद्र जिसके पैरों के नीचे और सबसे ऊँचा शृंग जिसके शिरहाने है, जो अनादि काल से ज्ञान की, मानवता की ज्योति विदीर्ण कर रहा है।

इस देश के निवासी आर्य नाम से अभिहित हुए हैं। आर्यों के अमृतपान का स्मरण करके प्रसाद गदगद् हो उठते हैं और उनके पतन का चिन्तन करके उनकी लेखनी से अजस्र कवचा-धारा प्रवाहित होने लगती है। स्कन्दगुप्त के शब्दों में आर्य साम्राज्य के विध्वंस पर मानो प्रसाद का हृदय स्वयं फूटकर बह निकला है—“यह टीकरा इसी तिर पर फूटने को था ! आर्य-साम्राज्य का नाश इन्हीं शीशों को देखना था ! हृदय कौंप उठता है। देशाभिमान गरजने लगता है। मुझे अधिकार की आवश्यकता नहीं, पर नीति और सदाचारों का महान् आश्रय वृक्ष यह आर्य-साम्राज्य दरा-भरा रहे और कोई भी इसका उपपुत्र रहूँ हो।” भारत के स्वर्णिम अतीत और उज्ज्वल भविष्य की कल्पना मातृगुप्त के शब्दों में प्रसाद जी ने इस प्रकार की है—“सोचा था, दैवता जागेंगे, एक बार आर्यावर्त में गौरव का सूर्य चमकेगा और पुण्य कर्मों से समस्त पाप-पंक धुल जायेंगे। हिमालय से निकली हुई सप्त-सिन्धु तथा गंगा-यमुना की धाटियाँ किसी आर्य सद्गृहस्थ के स्वच्छ और पवित्र आँगन-सी भूली जाति के निर्वासित प्राणियों को अन्न-दान देकर सन्तुष्ट करेंगी। आर्य जाति अपने दृढ़ सबल हाथों में शस्त्र ग्रहण करके पुण्य का पुरस्कार और पाप का तिरस्कार करती हुई अचल हिमालय की मूर्ति तिर ऊँचा किये विश्व को सदाचरण के लिए सावधान करती रहेगी।” आर्य जाति के पतन के कारण भी कवि प्रसाद की कान्त दृष्टि से ओझल नहीं रह सके। स्कन्दगुप्त नाटक में एक सैनिक भटार्क से कहता है, “धन्यों से उधार ली हुई सम्यता नाम की विलासिता के पीछे आर्य जाति उसी प्रकार पड़ी है, जैसे कुलवधू को छोड़कर कोई नागरिक वेश्या के चरणों में। देश पर बर्बर दूणों की चढ़ाई, तिस पर यह निर्लज्ज आमोद।” इस कथन में तो हमारे पतन के उत्तरदायी विदेशी घोषित किये गए हैं, परन्तु पर्याप्त के निम्नांकित शब्दों में नवयुवकों का आदर्शों से व्युत्पन्न हो जाना भी पतन के कारण के रूप में अभिव्यंजित हुआ है—पर्याप्त दौलत पीसकर कहता है, “नीच, दुरात्मा, विलास का नारकीय कीड़ा ! बालों को सँवार कर अच्छे कपड़े

पहिनकर घमंड से तना हुआ निकलता है। कुलवधुओं का अपमान सामने देखते हुए भी अकड़कर चल रहा है। अब तक विलास और नीच वासना नहीं गई। जिस देश के नवयुवक ऐसे हों, उसे अवश्य दूसरों के अधिकार में जाना चाहिये। देश पर यह विपत्ति फिर भी यह निराली घब।” आर्य जाति की मर्यादा के अनुसार प्रसाद जी ने धन को व्यक्तिगत सम्पत्ति नहीं, प्रत्युत सामाजिक यात्री के रूप में स्वीकार किया है।

इस प्रकार के एक नहीं, अनेक वाक्य प्रसाद की रचनाओं से उद्धृत किये जा सकते हैं जो उन्हें जातीय कवि के रूप में उपस्थित करते हैं। नीचे लिखी कविता की कुछ पंक्तियाँ प्रत्येक आर्यकुमार की निष्ठा पर विराजमान रहनी चाहियें—

“हिमालय के आंचल में उसे प्रथम किरणों का वे उपहार ।
उषा ने हंस अभिनन्दन किया और पहिनाया हरिक हार ॥
जगे हम, सगे जगाने विश्व, लोक में फैला फिर आलोक ।
व्योम-तन-पुञ्ज हुआ तब मण्ड, अखिल संसृति हो उठी अशोक ॥
विमल वाणी ने धीरे धीरे, कमल-कोमल कर में समीत ।
सप्त स्वर सप्त तिथि में उठे, छिड़ा तब मधुर साम संगीत ॥

×

×

×

बिजय केवल लोहे की नहीं, धर्म की रही यरा पर धूम ।
भिक्षु होकर रहते सम्राट ! दया दिलाते घट-घट धूम ॥
जातियों का उत्थान-पतन, आधियाँ, भङ्गी, प्रचंड समीर ।
खड़े देखा-भेला हमने प्रलय में पले हुए हम वीर ॥

×

×

×

वही है रक्त, वही है देश, वही साहस है, बँसा ज्ञान ।
वही है जाति, वही है शक्ति, वही हम दिव्य आर्य-सतान ॥
जिये तो सदा इसी के लिये, वही अभिमान रहे, यह हर्ष ।
निष्ठावर करदें हम सर्वस्व, हमारा प्यारा भारतवर्ष !”

साहित्य की प्रत्येक विधा में प्रसाद जी का अपना पृथक् एवं निश्चित स्थान है। और हिन्दी-साहित्य उनकी इस अनुपम देन का अछूती है। इसमें भी संदेह नहीं कि प्रसाद जी प्रथम कवि हैं, बाद में कुछ और। उनका कवि-रूप इन्हें सर्वत्र सजग और सर्वेष्ट दिखायी देता है, परन्तु इसका यह तात्पर्य नहीं है कि उनकी कला अन्य क्षेत्रों में किसी प्रकार हीन-छोटी की है। उन्होंने जिस क्षेत्र को अपनाया है, उसी में उन्होंने अपनी पावन प्रतिभा के बल से चार चाँद लगा दिये हैं। आर्य-संस्कृति की एकात्मनिष्ठावाली प्रवृत्ति तो उनकी रचनाओं में पद-पद पर प्रतिष्ठित हुई है। मानव-किया-कलाप और प्राकृतिक दृश्यावलिर्षा एवं घटनाओं में उन्होंने अनुपम सामंजस्य के

साथ अद्भुत अन्योन्य प्रभाव प्रदर्शित किया है। किसी-किसी स्थल पर मानव-अनुभूतियों को प्रकृति पर ऐसे रूप में आरोपित किया है कि जिसे पढ़ते ही प्रसाद की भूरि-भूरि प्रशंसा करनी पड़ती है। शृंगार रस की अश्लीलता को उन्होंने अतीव कौशल के साथ छिपा दिया है। मानव-मन की विविध दशाओं का जो चित्रण उनकी रचनाओं में पाया जाता है, वह उनकी महिमामयी दार्शनिक दृष्टि को प्रगट करता है। आन्तरिक भाव और बाह्य चेष्टाओं के चित्रण में भी उन्होंने अलीकिक समन्वय किया है। क्या कला और क्या भाव सभी दृष्टियों से प्रसाद इस युग के एक महान् वागीय महाकवि के रूप में अवतरित हुए थे।

प्रसाद और प्रेमचन्द

[गोपीनाथ तिवारी]

एक ही समय, एक ही सरोवर में दो कमनीय कमल मुस्कुराए। दोनों ने मुक्त-हस्त पराग चलेरा। हिन्दी-संसार सुरभित हो उठा। एक ने उपन्यास-क्षेत्र पर आसन जमाया तो दूसरे ने नाटक-मञ्च पर अधिकार किया। ये दोनों यशस्वी कलाकार थे— श्री प्रेमचन्द एवं प्रसाद। वैसे तो प्रेमचन्द जी ने नाटक लिखकर नाटककार कहलाने का भी असफल प्रयास किया और उधर प्रसाद जी ने भी उपन्यास-भवन के निर्माण में दो-तीन ईंटें लगाईं पर क्षेत्र दोनों का भिन्न ही रहा। उपन्यासकार प्रेमचन्द तथा उपन्यासकार प्रसाद में बहुत सी समानताएँ मिल जायें तो आश्चर्य न होगा। उसी प्रकार नाटककार प्रसाद एवं प्रेमचन्द के नाटकों में भी कुछ समान प्रवृत्तियाँ मिल ही जायेंगी। कारण स्पष्ट है। दोनों एक ही मार्ग के यात्री हैं, किन्तु कैसी विचित्र बात है कि नाटककार प्रसाद एवं उपन्यासकार प्रेमचन्द में बहुत साम्य प्राप्त होता है। इसका बहुत कुछ कारण तो यह है कि दोनों ने एक ही आकाश के नीचे डेरा लगाया, एक ही युग के वातावरण को पिया तथा एक ही प्रान्त, नहीं-नहीं एक ही नगर से नाता बनाए रखा।

दोनों कलाकारों का लक्ष्य एक ही है—मानव-जीवन को ऊपर उठाना। अतः दोनों ही आदर्शवादी कलाकार हैं। दोनों के दिलों में एक ही चड़कन थी, एक ही गति। दोनों अपने देश का उत्थान चाहते थे। अतः दोनों ने देश-भक्ति की छुरखरी घाटा प्रथम बेग से प्रवाहित की। हाँ, मार्ग दोनों के दो थे। प्रसाद ने अतीत के गौरव-चित्रों का स्मरण कराया, 'अरुण यह मधुमय देश हमारा (चन्द्रगुप्त)', 'हिमालय के आँगन में उने प्रथम किरणों का दे उपहार (स्कन्दगुप्त)' एवं 'हिमाद्रि तुल्ल शृङ्ग से प्रबुद्ध शुद्ध भावती (चन्द्रगुप्त)' का शंख घोष कर भारतीयों के हृदयों में देश-प्रेम का सागर उद्वेलित किया और पूछा—“बसुन्धरा का हृदय भारत किस मूर्ख को ध्याता नहीं।” उनकी 'अलका' राष्ट्रीय ध्वज लेकर स्वयं सेवक सैनिकों के आगे कूच करती है। उधर प्रेमचन्द ने प्रसिद्धि ही पाई है, राजनीतिक उपन्यासकार के रूप में। श्री रामदास गोड़ के शब्दों में 'प्रेमाभ्रम' भारत का पहिला राजनीतिक उपन्यास है। तब प्रेमचन्द जी भी प्रथम राजनीतिक उपन्यासकार सिद्ध हुए। उनके उपन्यासों में गुलाब भारत की आत्मा का करुण मन्दन है। उनके उपन्यास गाँधीवाद के प्रतिनिधि हैं। उनमें अहिंसात्मक आन्दोलन के सत्याग्रह संग्राम भी। साथ ही इस राष्ट्रीयता के रूप में भी अपूर्व साम्य है दोनों की सोचनी में। दोनों देश-प्रेमियों ने महाकवि रवीन्द्र अथवा नाटककार दिव्येन्द्रलाल राय

को राष्ट्रीयता को नहीं स्वीकार किया है, बल्कि अपनाया गांधी जी के राष्ट्र-प्रेम को जिसमें मेरा देश मेरा है। मैं पहले इसका ध्यान रक्खूंगा, पीछे अन्य देशों का राष्ट्र मेरे लिए सर्वोपरि है, यह अन्य देशों से भेद्यतर है।

कथा-निर्वाचन शैली में भी दोनों ने अनोखी समानता दिखाई है। दोनों की कथा-विस्तार से मोह था। अतः दोनों कलाकारों की कृतियों में कथानक की विचालता, सघनता एवं जटिलता मिलेगी। प्रेमचन्द जो के उपन्यासों में अधिकशतः एक मुख्य कथा-प्रवाह न होकर कई कथाओं एवं घटनाओं का घटाटोप भरा रहता है। 'रत्नभूमि' में काशी, पांडेपुर एवं जसवन्त नगर भिन्न-भिन्न कथाओं को लपेटे हुए एक सामञ्जस्य उपस्थित करते हैं। इस उपन्यास में २ हिन्दू परिवार, १ मुस्लिम परिवार तथा १ ईसाई परिवार के सदस्य जीवन-नाटक में अभिनय करते हैं। इसमें ५ कथाएँ हैं—(१) विनय-सोफिया की, (२) सुरदास की, (३) ताहिर अली की (४) राजा महेन्द्रसिंह एवं इन्दु की, (५)—ईसाई परिवार की। 'कायाकल्प' में ३ जगमों की ५ प्रेम-गाथाएँ हैं—(१) टाकुर हरिसेवक एवं लोंगी की, (२) विशालसिंह एवं रोहिणी की, (३) मनोरमा एवं विशालसिंह की, (४) मनोरमा एवं चक्रपट्ट की और (५) देवप्रिया एवं महेन्द्र सिंह की। इसी भाँति प्रेमाश्रम में गोरखपुर, काशी, लखनऊ, लखनपुर—इन चार घटनास्थलों की कथाएँ आगे बढ़ती हैं।

उधर प्रसाद जी ने भी कथा-विस्तार में पराजय नहीं मानी है। उन्होंने अपने नाटकों में घटनाओं की भीड़ लगा दी है। 'अज्ञातशत्रु' में तीन राज्यों को, मराठ और कौराल की मुख्य घटनाओं की शृङ्खला में ६ कहानियाँ पिरोई गई हैं। स्कन्दगुप्त में ६ कथाएँ हैं तो चन्द्रगुप्त में ८।

इस कथा सुरा की भीड़-भड़प्पा में कहीं कोई अङ्ग रसीली बन गया है, तो कोई फील-पाँव। अनावश्यक घटनाएँ आगई हैं जिनसे कथा-प्रवाह में कोई सहायता नहीं पहुँचती। प्रेमचन्द जी ने व्यर्थ ही भोले तेजशङ्कर एवं पद्मशङ्कर की प्रेमाश्रम में बलि दी। 'गोदान' में ३२वें अध्याय की वेश्याओं से घटना-प्रवाह को क्या बल मिला? प्रसाद जी ने स्कन्दगुप्त में श्रमण एवं ब्राह्मण-विवाद क्यों कराया? उससे कथानक-विकास में क्या सहायता मिली? सिकन्दर एवं दासकथावन मेंट से क्या की क्या अङ्गपुष्टि हुई? वास्तव में बात यह है कि कथाकार किसी न किसी रूप में अपने व्यक्तिगत विचारों के प्रदर्शन के लिए दृश्य, परिच्छेद वा घटना की योजना कर देता है जो पेंवंद की भाँति ऊपर से चिपक गया है।

कथा-विस्तार के कारण पात्रों की संख्या भी कलि-पातकों की नाई बढ़ गई है। वह यहाँ तक बढ़ी कि उनका समेटना कठिन हो गया। परिणामतः आत्महत्याओं द्वारा उन्हें जीवन-रङ्गमञ्च से हटाया गया। आत्महत्या का प्रचुर प्रयोग कलाकार की असमर्थता

का ही चेतक है। जो लेखक पात्रों को संभाल नहीं पाता, वही इस साधन को काम में लाता है। स्कन्दशुप्त नाटक में कुमारामात्य, पृथ्वीसेन, महाप्रतिहार एवं महादण्ड नायक आत्मघात करते हैं। चन्द्रशुप्त में मालविका, कल्याणी, अलका एवं पर्वतेश्वर का प्रयत्न इसी दिशा में हुआ। हमारे प्रेमचन्द जी ने भी प्रेमाश्रम में विद्या, शानशङ्कर, गायत्री, पद्मशङ्कर और तेजशङ्कर द्वारा आत्मवध कराया है। राक्व में जौहर एवं रतन भी वही कार्य करते हैं।

दोनों चित्रकारों ने वर्गगत पात्रों का निर्माण किया है। दोनों कलाकारों के पात्र भिन्न-भिन्न कृतियों में प्रायः एक-से हैं। केवल दो ही अमर पात्र अपने अतुल्य व्यक्तित्व से सदा स्मृति-पटल पर अङ्कित रहेंगे। रङ्गभूमि में प्रेमचन्द जी का खुरदाग अपनी सत्ता सबसे अलग रखता है। उसका व्यक्तित्व अद्वितीय है। साधारण व्यक्ति होते हुए भी वह हिमालय की भोंति उन्च एवं दृढ़ है। ऐसा ही एक कमनीय कुसुम है प्रसाद का। वह स्वर्गीय पुष्प अपनी सुधा-सुगन्ध सदा हिन्दी-संसार में वितरित करेगा। वह कोमल, मृदुल, भोली एवं त्यागमयी देवसेना है।

प्रसाद के वर्गगत पात्रों में सबसे पहले हमारा ध्यान वे पात्र आकृष्ट करते हैं जो बाहर से बहुत कर्मशील हैं किन्तु अन्दर से विरक्ति की भव्य-भावना से आक्रान्त हैं। ये आदर्श पात्र सदा सत्य का पक्ष ग्रहण करते हैं। 'विशाल' का प्रेमानन्द, 'राज्यश्री' का ठिवाकर, 'नागयज्ञ' का वेदव्यास, 'अज्ञात' का बुद्ध एवं 'चन्द्रशुप्त' का चाणक्य—सब इसी कोटि के पात्र हैं। इनके विपरीत एक वर्ग उन पात्रों का भी है जो बाहर से विरक्त हैं किन्तु हृदय में आसक्ति एवं वासना की आँधी बिपाये हैं जैसे 'विशाल' के महन्त सात्यशील, अज्ञात के समुद्रतप्त एवं 'नागयज्ञ' के कश्यप। एक श्रेणी है 'विशाल' के भिद्, 'राज्यश्री' के शान्ति भिद्, 'अज्ञात' के विरुद्धक, 'स्कन्द' के महाक और निर्मोक एवं 'चन्द्रशुप्त' के राज्ञस पात्रों की। ये सब पात्र जीवन में बड़ा वेग भरे हैं। साथ ही बड़े साहसी। इनमें टिखलाई पड़ता है आवेग एवं स्पन्दन। इनके विभवसार, विशाल एवं स्कन्द—तीनों नायक एक त्रिविध दार्शनिक उदासीनता से भरे कोलते हैं मानों जीवन का बोझ अथ उतारकर फेंक देंगे।

कथाकार प्रेमचन्द जी ने भी बाबू जीनी। इनके उपन्यासों में पिताश्री का एक वर्ग है। ये पिता पहले तो पुत्रों को क्रोध में त्याग देते हैं किन्तु पुनः ग्रहण कर लेते हैं। 'सेवासदन' में मदनमिह्र अपने पुत्र 'सदन' को शान्ता के कारण त्यागकर पुनः अपना लेते हैं। प्रेमाश्रम में प्रमाशङ्कर भी यही व्यवहार करते हैं अपने पुत्र दयाशङ्कर के प्रति। 'कायाकल्प' के बन्धुधर अपने पुत्र चक्रधर को अहिल्या के कारण छोड़ देते हैं परन्तु बाद में अहिल्या को साथ आया देख दौड़ पड़ते हैं और कहते हैं—एक पंक्ति ही लिखकर डाल देते तो क्या बिगड़ जाता ! कर्मभूमि के समरकान्त भी अपने प्रिय पुत्र अमरकान्त से पदसे

तनकरं फिर झुक जाते हैं। इसी प्रकार 'प्रेमाश्रम' के प्रेमशुद्धर, कर्मभूमि के अमरकान्त एवं कायाकल्प के चक्रपर एक ही कोटि के साधुपुरुष हैं। उनके कादिर मियों (प्रेमाश्रम) एवं खराजा महमूद (कायाकल्प) में एकरूपता है।

दोनों कलाकारों ने विचारों की समानता भी प्रदर्शित की है। स्त्री का क्षेत्र क्या हो इस पर दोनों के विचार एक-से हैं। दोनों के मन से स्त्री, गृह एवं हृदय-स्वामिनी बनी रहे, इसी में गौरव है। उसका आधिपत्य घर में ही रहे, न कि बाहर। प्रसाद अपने नाटक 'श्रावतशत्रु' में व्यक्त करते हैं—“विश्व मर में सब कर्म सब के लिए नहीं हैं। इसमें कुछ शिमावन है अवश्य। मनुष्य कठोर परिश्रम करके जीवन-संप्राम में प्रकृति पर यथाशक्ति अधिकार करने भी एक शान्त चाहता है जो उसके जीवन का परम ध्येय है। उसका एक शीतल निश्राम है और वह स्नेह-मेवा-कवचा की मूर्ति तथा सान्त्वना के अभय वरद हस्त का आश्रय, मानव समाज की सारी वृत्तियों की कुञ्जों, विश्व-शान्त की एकमात्र अधिकारिणी प्रकृति स्वरूपा स्त्रियों के सदाचारपूर्ण स्नेह का शान्त है। उसे छोड़कर अममर्षता, दुर्बलता प्रकट कर इस दौड़-धूप में क्यों पड़ती हो देवि !” ऐसा ही विचार गोदान में डॉ० मेहता के शब्दों में प्रेमचन्द जो प्रकट करते हैं—“देवियों ! मैं प्राणियों के विकास में स्त्री के पद को पुरुष के पद से श्रेष्ठ समझता हूँ। अगर हमारी देवियों सृष्टि और पालन के देव-मन्दिर से हिंसा और फलह के दानव-क्षेत्र में आना चाहती हैं तो उसमें समाज का कल्याण न होगा।”

विवाह हिन्दू-समाज का एक अत्यावश्यक शंग माना गया है। किन्तु क्या प्रणय का अन्त विवाह ही हो सकता है ? दोनों का उत्तर है, नहीं ! एक मार्ग और भी है। वह इससे श्रेष्ठतर है। हाँ, वह मार्ग सर्वसाधारण के लिए नहीं। उसे तो दृढ़ पुरुष और सबल अश्वला ही अपना सकती हैं। उसे तो देवसेना जैसी स्वर्गीय आत्मा और मिस मालती (प्रेमचन्द का गोदान) जैसी विदुषी स्त्री ही ग्रहण कर सकती हैं। स्कन्द की प्रेम-वाचना का उत्तर देवसेना देती है—आपको अकर्मण्य बनाने के लिए देवसेना जीवित रहेगी ! सम्राट् ज़मा हो। “वह कामना के मेंबर में न फँसती है न स्कन्द को फँसने देती है। देश की स्कन्द की आवश्यकता है। वह उसे कैसे एक कोने में छिपाये रखे।” यही मालती ने कहा, “अभी तक तुम्हारा जीवन यज्ञ था, जिसमें स्वार्थ के लिए बहुत थोड़ा स्थान था, मैं उसको नीचे की ओर न ले जाऊँगी।” इसके बाद डॉ० मेहता एवं मिस मालती प्राणों की मौन माथा में आसक्ति का तार मेजते हुए भी कौमार-व्रत ले केवल जीवन-साथी के रूप में एक दूसरे के सहायक बनते हैं, देशोदारा के लिए, परसेवार्थ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि दोनों महान् कलाकारों में बड़ा भारी सादृश्य है, यद्यपि हैं ये भिन्न-भिन्न मार्ग के पथिक। दोनों आदर्शवादी कलाकार हमारे हिन्दी-गगन के सूर्य-चन्द्र हैं जिन पर हमें गर्व है।

तुलसी के 'राम' और प्रसाद के 'मनु'

[हरिदत्त शर्मा]

हमारे सामने काशी में लिखा गया तुलसी का 'रामचरितमानस' और वहीं पर लिखी गई प्रसाद की 'कामायनी' मौजूद है। तुलसी अपने युग के सर्वश्रेष्ठ कवि थे और प्रसाद अपने युग के। 'रामचरितमानस' तुलसी के ग्रन्थों में श्रेष्ठ है और 'कामायनी' प्रसाद के। 'रामचरितमानस' के राम 'अवधेसकुमार' होने पर भी जगन्निर्यता हैं और 'कामायनी' के मनु देव होने पर भी 'मानवता के नवयुग के प्रवर्तक'। दोनों शक्तिमान हैं, फिर भी मनुष्य की निर्बलताओं से खाली नहीं, दोनों रंघर्ष-शील हैं और बलवान् भावी को चुनौती देकर उसे पराभूत करने वाले ! हिन्दी इन दो काव्य-नायकों को पाकर धन्य हुई है।

तुलसी के 'राम' और प्रसाद के 'मनु' के बीच यह अन्तर २६० वर्षों से अधिक है, ललित काव्य से पुष्ट ऐसा कोई नायक नहीं आया जिसने इन दोनों को पीछे छोड़ दिया हो। अकेला यह तथ्य इन दो महाकवियों के लिए एक बहुत बड़ी प्रशस्ति है। हम समझते हैं कि राम और मनु के ऐतिहासिक महत्त्व पर लोगों में मतभेद हो सकता है, पर काव्यगत इन दो नायकों के महत्त्व पर नहीं।

तुलसी के राम

इन दो नायकों के विवेचन से पूर्व इन दोनों के संक्षेप में कार्य-कलापों को देख लेना उचित होगा। पहले हम राम को लेते हैं।

तुलसी ने तो अत्यन्त संक्षेप में अपने राम की कथा इस प्रकार कह दी है—

“एक राम अवधेसकुमार।

तिन्हू कर चरित विवित संसार।।

नारि निन्हू दुख, सहेउ अपारा।

भयउ रोपु रन रावन मारा।।”

किन्तु इतने संक्षेप से पाठकों का मन संतुष्ट नहीं होगा और न ही हमारा विवेचन-कार्य विधिवत् संपन्न होगा।

राम अयोध्या-नरेश दशरथ-सुत हैं, कौशल्या उनकी माता है। भू-मार उतारने के निमित्त देवताओं के अनुग्रह-विनय से रामरूप में स्वयं विष्णु अवतारित हुए हैं—विष्णु जो सुरहित नरतनुषारी हैं। अनुज लक्ष्मण उनके सखा हैं और विदेह जनक की प्राप्त परती-सुता उनकी सहधर्मिणी। राम-लक्ष्मण दोनों अत्यन्त सुन्दर हैं—

“पीत वसन परिकर कटि भाया ।

चार चाप सर सोहत हाया ॥

तन अनुरत मुचंदन खोरी ।

स्यामल गौर मनोहर जोरी ॥”

तुलसी हम जोड़ी पर इतने मुग्ध हैं कि एक स्थल पर कह उठते हैं—

स्याम गौर किमु कहों बखानी । गिरा अनयन जयन बिनु घानी ॥

पर साथ ही ये ‘रससिंह’ बलराम इतने हैं कि मुनि विश्वामित्र के घास की ताड़का राक्षसी का बंध करके बाल्यकाल में ही हर लिया ।

राम की सहधर्मिणी भीता भी अत्यन्त सुन्दर हैं—

“जनु बिरंचि सब निज निपुनाई । बिरंचि बिस्व कहें प्रगटि देखाई ॥

सुन्दरता कहें सुन्दर करई । छविगुहं दीपसिखा जनु बरई ॥”

राम की राजगद्दी के समय देवनाग्री द्वारा प्रेरित मरस्वती ने मंथरा दासी में कुमति का संचार कर दिया और इसी मंथरा के बहकाने से सबके लाड़ले राम के लिए कैकेयी ने दशरथ से चौदह वर्ष का वनवास माँग लिया ।

आज्ञाकारी राम, अनुज लक्ष्मण और पत्नी सीता के साथ समस्त अयोध्यापुरी को रोता-बिलावता छोड़कर वन की ओर चल दिये । “गोदावरी निकट प्रभु रहै परन गृह जाइ” के अनुसार राम पंचवटी में पर्यकुटी बनाकर रहने लगे । मंगल-धाम राम के आते ही मुनि मुन्नी हो गये । सब अच्छी तरह रहने लगे किन्तु होनी बलवान् ! रावण की बहिन सूनखा—

“पंचवटी सो गइ एक बारा । देख बिकल भइ जुगल कुमारा ॥”

अधिक तंग करने पर राम ने लक्ष्मण को उसके नाक कान-काटने की आज्ञा दे दी और—

“तछिमन अति लाघव सो नाक कान बिनु कोन्हि ।

ताके कर रावन कहें मनो चुनौती बीन्हि ॥”

यह समझिये कि इसी समय से राम-रावण-युद्ध का सूत्रपात हो गया । पहले तो खर-दूषण के नेतृत्व में जानुघान-सेना ने राम से युद्ध किया जिसे उन्होंने सहज ही पराजित कर दिया । खर-दूषण का ‘धुंआ’ उड़ता देख सूनखा ने रावण को लानतें दीं और सत्ययुद्ध युद्ध दो पाप-रूप सीता के सौंदर्य का वर्णन किया—

“रूप रासि बिधि नारि सेंवारी । रति सत कोटि तामु बलिहारी ॥”

इसके बाद लक्ष्मण की करतूत बताई, मतलब यह कि रावण के क्रोध और पटवन्त्र के लिए सारे आलम्बन प्रस्तुत कर दिये ।

रावण ने मारोच की सहायता से सीता-हरण कर लिया और सीता को अशोक-

वन में बंदिनी बना लिया ।

राम और लक्ष्मण ने सीता की खोज की । राम के मन में अत्यन्त विषाद भर गया, किन्तु उन्होंने साहस न छोड़ा । वह चलते-चलते ऋष्यमूक पर्वत पर आये जहाँ सुग्रीव अपने भाई बालि के भय से सचिव सहित रहता था । यहाँ राम ने नीति से काम लिया और बालि बधकर के सुग्रीव और उसकी समस्त सेना को अपना मित्र बना लिया । इसी सेना में उन्हें हनुमान जैसे धीरे, वीर, शूर, साहसी पायक प्राप्त हुए ।

राम ने हनुमान के द्वारा, सीता का पता लगवा लिया, इसके बाद कपि-भालू नामक जातियों के सहयोग से समुद्र-पार कर लिया । इसके बाद लंका पर घावा किया । लंका सूर-भटों का देश जहाँ रावण का अतुल प्रताप—

“रत्न मद मत्त फिरह जग घावा । प्रति भट रोजत कतहुँ न पावा ॥

रवि सति पवन बसन धन धारी । अग्नि काल जम सब अधिकारी ॥

किन्नर सिद्ध मनुज सुर नाग । हठि सयही के पंषाह लागा ॥

ब्रह्म सृष्टि जहँ लगि तनु धारी । बस मुख बस बर्ती नर नारी ॥”

ऐसे रावण और उसके परम पराक्रमी महा हिंसक बन्धु-बान्धवों को राम ने अपने अद्भुत शौर्य और रण-नीति से जीत लिया और सीता को वापस लेकर वनवास की अवधि समाप्त कर घर आगये । वहाँ अत्यन्त सुखपूर्वक राज किया—

“अवधपुरी प्रति रुचिर बनाई । देवन्ह सुमन वृष्टि भर लाई ॥”

प्रसाद के मनु

अब प्रसाद जी के मनु को लेते हैं ।

मनु चिन्ताशील भाव से प्रलय देख रहे हैं—

“तद्वण तपस्वी-सा वह बीठा

सापन करता सुर-स्मशान;

नीचे प्रलय सिंधु लहरों का

होता था सकलण अवसान ॥”

धीरे-धीरे प्रलय की काल-राशि समाप्त हुई और सुनहली उषा जय-लक्ष्मी के समान उदित हुई । मनु में आशा का संचार हुआ और सागर के तीर उनका अग्निहोत्र निरंतर बलने लगा । ‘सुर-संस्कृति’ फिर से सज्जग हुई और

“उठे स्वस्थ मनु ज्यों उठता है

क्षितिज बीच अरण्योदय कांत;

(पुस्तक में मनु का चरित्र अनेक स्थान पर चित्रित होने के कारण यहाँ संक्षिप्त कर दिया गया है—तं)

सगे देखने सुख नयन से

प्रकृति विभूति मनोहर शान्त ॥”

‘उन्होंने पाक-यज्ञ प्रारम्भ किया । अग्निहोत्र का अवशिष्ट अन्न कहीं दूर रख आने लगे, इस विचार से कि कोई अपरिचित इसे पाकर तृप्त हो जायगा । यह गहन दुःख भोगने के बाद पैदा हुई स्वाभाविक सहानुभूति का परिणाम था किन्तु आशा—संवरण के बाद भी मनु तुष्ट न थे । उन्हें जीवन फीका-फोरा लग रहा था । वह सोचते थे—

“मैं भी भूल गया हूँ कुछ

हाँ स्मरण नहीं होता; क्या था ?

प्रेम, वेदना, आँसु या कि क्या ?

मन जिस में भुल सोता था ?”

भ्रष्टा के दर्शन से मनु को ‘एक भट्ठा-सा लगा सड़पे’ और ‘निरखने लगे लुटे-से ।’ यह नारी थी—

“नील परिधान, बीच सुकुमार

खुल रहा-मुकुल अपखुला घंग ।

खिला हो ज्यों बिजली का फूल

मेघ धन बीच गुलाबी रंग ॥”

मनु ने भ्रष्टा को राख कर लिया तथा यह-विधान और मृगया करते रहे । प्रेम का हुलास समाप्त हुआ और वामुक तथा स्वार्थी मनु भ्रष्टा को छोड़कर चले गये । सारस्वत प्रदेश में इडा के साथ रहने लगे और वहाँ पर उन्होंने नई शासन-व्यवस्था स्थापित की । वह शासन-मात्र से सन्तुष्ट न हुए और उन्होंने इडा के आत्म-समर्पण की माँग की । इडा ने मनु के चंगुल से निकलकर भागना चाहा पर मनु ने उसे पकड़ लिया । इडा के पकड़ते ही प्रसाद का द्वार गिर पड़ा । प्रजा इस पर विद्रोही हो गई, शंकर का तीमरा नेत्र खुल गया, प्रजा ने क्रुद्ध होकर मनु पर आक्रमण किया । मनु ने युद्ध किया और मूर्च्छित होकर गिर पड़े । इसी समय भ्रष्टा अपने पुत्र मानव के साथ मनु की दौड़ती हुई आ निकली । मनु ने कहा कि मुझे यहाँ से ले चलो । भ्रष्टा उन्हें लेकर चलने लगे किन्तु दुःखमन मनु फिर मार्ग से ही कहीं खिसक गये ।

इस स्थल पर इडा और भ्रष्टा में बातचीत हुई । भ्रष्टा ने अपना पुत्र इडा के हवाले किया और वह मनु की तलाश में फिर निकल चली । उन्होंने मनु को ठरस्वती-तट पर एक गुहा में पा लिया । यहाँ पर वे चित्त शक्ति का मान कर रहे थे । उन्होंने भ्रष्टा से नटराज के चरणों तक ले चलने को कहा । भ्रष्टा चल पड़ी । इच्छा, कर्म और ज्ञान क्षेत्रों को पार करते हुए भ्रष्टा और मनु त्रिपुर में पहुँच गये । यहाँ मनु ने भ्रष्टा को इच्छा, कर्म तथा ज्ञान की समन्वित शक्ति पर भाषण दिया । इसके बाद वे आनन्द-भूमि

में पहुँच गये। कुछ समय बाद यहाँ हड़ा और अदा-पुत्र भी आ पहुँचे। अन्त में सबके लिए प्रसन्न वातावरण का विधान हो गया।

तुलनात्मक अध्ययन

इन दोनों नायकों के वृत्त की पढ़ने के बाद हमें तुलसी के 'राम' अधिक सशक्त-ज्ञान पड़े। ऐश्वर्य और वैभव के प्रतीक राम विपन्नतम परिस्थितियों में रख दिये जाते हैं, उन्हें होने न होने सब कष्ट होते हैं, पर वह अपने साहस, बुद्धि-बल, तथा ज्ञान से कौंटों को पुष्प बना लेते हैं। उनमें पुरुषार्थ है और उस पुरुषार्थ के सहारे वह आसुरी शक्तियों से झूक जाते हैं और सत्य तथा शील न मंजित उनका पुरुषार्थ विजयी होता है। प्रतिकूल परिस्थितियों में राम अपने लिये अनुकूलता पैदा कर लेते हैं। ज्ञान-विवेक से मंडित राहसी का संघर्ष अन्त में विजयी होता है। यहाँ एक कमी अवश्य है राम के चरित्र में, और वह यह कि राम भगवान् भी हैं चाहे नरूप में ही हों। इससे ऐसा लगता है कि विजय उनके पास स्वयं आगयी है। किन्तु यह कमी इतनी बड़ी नहीं कि उससे उनके राम का सारा चरित्र ढक जाय। इसके अतिरिक्त तुलसी संत थे और साथ ही उनकी युगीन परिस्थितियाँ भी संत-प्रभाव से व्याप्त थीं।

हमें यह याद रखना चाहिये कि तुलसी ने अपना मानस संवत् १६३१ में लिखना प्रारम्भ किया था जब कि देश में सामंतवाद का बोलबाला था। इसके अलावा उनसे पूर्ववर्ती तथा उनके समसामयिक साहित्यकारों ने भी उनका पथ प्रशस्त नहीं किया था। ऐसी स्थिति में इतना प्रबल नायक प्रबलतम ढंग से देना एक बहुत बड़ी घटना थी। राम की आरित्रिक प्रखरता ने तुलसी की कला को और फिर बदले में कला ने राम की प्रखरता को मंडित किया। परिस्थितियाँ बदल जाने पर भी, आज ऐसा कोई काव्यगत चरित्र नहीं जो तुलसी के राम की टक्कर ले सके। यदि यह कहा जाय कि राम का चरित्र स्वयं काव्य है, तो उसका उत्तर यह है कि तुलसी के समसामयिकों तथा परवर्तियों यहाँ तक कि आधुनिकों ने भी इस चरित्र को लिया किन्तु किसी का भी चित्रण इतना मधुर, मनोहर मंगलकारी नहीं हुआ। तुलसी के राम जैसे मूर्तिमान् संघर्ष हो गये हैं और अभी तक अन्याय से जूझने की प्रेरणा देते हैं। अनेक कवियों ने 'रावण' के चरित्र को भी उसकी सज्जता और ज्ञानगरिमा के कारण चढ़ाने की कोशिश की है किन्तु तुलसी के राम जैसे अविजेय हो गये हैं।

तुलसी से लेकर आज तक अनेक काव्य तथा महाकाव्य लिखे गये, लेकिन प्रसाद जी के अतिरिक्त ऐसा कोई नहीं दिखाई देता जो तुलसी के 'राम' की तुलना में कोई पात्र लाया हो। इस दृष्टि से प्रसाद जी का प्रयत्न बड़ा सराहनीय है किन्तु उनकी 'कामायनी' 'मानस' की "तट की ज्योतिष्पती प्रफुल्लित बन चेली" दोरर रद गई।

वहाँ तक इस काव्य की नई खोजी हुई ब्याखस्तु तथा उसमें हुई कवि-कल्पना

का सम्बन्ध है, यह चीज बड़ी अनोखी और मग्न है। काव्य की दृष्टि से इसमें कँचे दबों की सम्मोहकता और मधुरता है। इसकी अर्थ-भूमि संप्लुप्त और परम सुन्दर है, पर इतनी नहीं जितनी कि 'प्रसाद' के युग को अंग्रेजित था। हम यह भी मानते हैं कि कवि का संदेश इच्छा, कर्म और ज्ञान का समन्वित प्रयोग सुन्दर है, कवि ने इन तीनों के मेल-शिवतत्व-छोक ही देखा है किन्तु उनके नायक 'मनु' यह चरितार्थ न करके टोम जगत् के संघर्षों से भाग जाते हैं और अन्त में हिमालय की शरण गहते हैं। यह जगत् के सामने आदर्श नहीं हो सकता। यथार्थ जीवन में संघर्षों से घीतर, गत्व का संदेश कैसे अंगोकार किया जा सकता है। प्रत्येक मनुष्य यदि 'मनु' के समान उसी 'आनन्द-भूमि' में चला जाय तो सृष्टि का कार्यक्रम सो नहीं चल सकता। संसार साहित्य से ऐसी वस्तु अथवा संदेश की आशा करता है जो उसे यहाँ पर संचल दे और यहाँ पर यहाँ की समस्याओं को सुलझा दे। मनु संचर्प-निरत नहीं, संचर्प-निरत हैं और इस तरह सृष्टि-कर्म में फँसे मानव के लिये वह अंगीकार्य नहीं होते। 'राम' संचर्प-निरत हैं और 'रामराज्य' की स्थापना करते हैं, उस राज्य में देवता फूलों की वर्षा करते हैं। 'मनु' जब शामन-भार सँभालते हैं तो अपने स्वैराचार के कारण प्रजा को विद्रोही बना देते हैं। इस स्थल पर प्रजा का कर्म प्रशंसनीय और नायक का कर्म दंडनीय हो जाता है। इस स्थल पर यह और कह दिया जाय कि मनु यंत्रवादी हैं ('प्रसाद' जी के युग को देखते हुए प्रगतिशील)। उनके इस उन्नतिशील अंग की भी उन्होंने 'प्रजा' को पिछड़ी हुई भावनाओं से प्रताड़ना करा दी। प्रजा कहती है—

‘प्रकृत शक्ति तुमने धर्मों से सबकी छीनी।

शोषण कर जीवनी बना दी जंजर भीनी ॥”

‘मनु’ इसका कोई उत्तर नहीं दे पाते। मानव-व्यवस्था के प्रवर्तक मनु पराजित हो जाते हैं। यद्यपि मनु-युग के यंत्रवाद की कल्पना समीचीन नहीं, फिर भी यदि कवि ने अपने युग की समस्या को रखा था, उसका निर्वाह ठीक करना चाहिये था। इससे मालूम पड़ता है कि कवि अपने युग की सच्चाई से प्रभावित नहीं हुए। उनके ‘नायक’ ‘मनु’ न तो ऐतिहासिक सत्य का और न समय की पुकार का प्रतिनिधित्व कर सके।

हाँ, इतना हम कह सकते हैं कि उनके नारी—पात्र और विशेषकर भ्रष्टा का चरित्र बड़ा सफल है। हमारी सम्मति में उसे तुलना की ‘सोता’ के समकक्ष बैठाया जा सकता है।

प्रसाद की काम सम्बन्धी भावना

[डॉक्टर सोमनाथ गुप्त]

‘काम’ शब्द के साथ जो अर्थ और भावनाएँ लगी हुई हैं, उनका इतिहास और स्वरूप साहित्य के अध्ययन में एक महत्त्वपूर्ण विषय है। आज के हिन्दी साहित्य में ‘काम’ प्रायः ‘कामदेव’ का पर्यायवाची है। इस शब्द का भी प्रयोग होते ही ‘रतिनायक’, ‘शृंगार-रस’ के अधिकृत देवता, ‘पञ्च-सर’, ‘तपस्याओं’ के मंग करने वाले और ‘प्रेम के अग्रदूत’ एक देवता की मूर्ति सामने खड़ी हो जाती है। यह महाशय ‘अतनु’ होते हुए भी मूर्तिमान दिखाई देते हैं। इन्हीं से सम्बन्धित कुछ शब्दों का भी प्रयोग साहित्य में होता है—‘कामना’, ‘वासना’, ‘इच्छा’ आदि। धर्म, अर्थ और मोक्ष के साथ ‘काम’ भी उन चार पदार्थों में से है जिसकी प्राप्ति के लिए संसार का मानव प्रयत्नशील है और जो उसके जीवन-आदर्शों की एक व्यावहारिक साधना है।

परन्तु साधारण बोलचाल में ‘काम’ का प्रयोग ‘सम्भोग’ और उसी के साथ की सभी भावनाओं एवं क्रिया-व्यापारों के लिए प्रायः होता है। अतएव आचार-शास्त्र की दृष्टि से ‘काम’ में अश्लीलता का समावेश हो गया है। और विशाल की दृष्टि से वह मानव-मस्तिष्क और उसके कार्यों के अध्ययन की एक परम आवश्यक सामग्री बन गया है।

परिणाम यह हुआ है कि ‘काम’ के इस अनेकोन्मुखी रूप ने संसार में अनेक अनर्थ कर डाले हैं। इसके कारण अनेक अनात्मिक वृत्तियों का जन्म हुआ है। स्वाध, विलास, अहम्, क्रोध, मद, लोभ और मत्सर आदि शयुओं की उत्पत्ति का एकमात्र कारण ‘काम’ का भौतिक रूप है। विश्व में पाई जाने वाली विषमता-समरसता का अभाव इसी काम की सृष्टि है। वह लज्जा, धृष्टा और पाप का उद्बोधक है। उसका—कामोपासना का अन्तिम परिणाम अपने इन भक्तों की सृष्टि का विनाश है।

‘प्रसाद’ ने ‘काम’ की इस अनात्मवादिता को अच्छी प्रकार पहचाना था। उसके इस भौतिक रूप के जघन्य परिणाम से उनकी आत्मा तड़प उठी थी। देवताओं की सृष्टि-विनाश का यही मूल कारण था। ‘कामायनी’ में काम के इस स्वरूप का वर्णन स्वयं काम द्वारा कराया गया है—

“मेरी उपासना करते थे,
मेरा संकेत विधान बना;
विस्तृत जो मोह रहा मेरा,
वह देव विलास बितान तना।”

“मैं काम रहा सहचर उनका,

उनके विनोद का साधन था ।

हँसता था और हँसाता था,

उनका मैं कृतिमय जीवन था ॥”

(पृष्ठ ७१)

और इसका परिणाम हुआ—

“देवों की सृष्टि विलीन हुई,

अनुशीलन में अनुदिन मेरे;

मेरा अतिचार न बन्द हुआ,

उन्मत्त रहा सबको घेरे ॥”

काम के इस स्वरूप से अनुप्राणित व्यक्ति मङ्गल-अमङ्गल, तथा धर्म-अधर्म का विचार नहीं करता और फिर ऐसी अवस्था में प्रलय से अधिक उपयुक्त ऐसी सृष्टि का दूसरा परिणाम भी होना असम्भव है ।

मनु भी उसी कामोपासक दैवीय सृष्टि के बच्चे हुए प्राणी थे । अतएव एकाकी होने पर भी, सब कुछ खो जाने पर भी, वह अपनी मूल प्रवृत्ति से पृथक् न हो सके । इहा—‘बुद्धि’—के सम्पर्क में रहकर भी उन्होंने अपनी अन्तरात्मा में स्थित काम के भौतिक स्वरूप को नहीं समझा । अपने जीवन के आरम्भ में वासना को प्रमुख स्थान देने के कारण मनु नारी के सत्स्वरूप को भी नहीं पहचान सके । यह तो भ्रष्टा की जड़-देह पर आसक्त थे । जीवन की कल्याण-भूमि और उसके अमृत-धाम हृदय तक उनकी पहुँच कब सम्भव थी । भ्रष्टा ने उन्हें अमृत दिया और मनु ने उस सौन्दर्य-जलधि से केवल गरल-पात्र भरा—

“अनु ! उसने तो कर दिया दान ।

वह हृदय प्रणय से पूर्ण सरल,

जिसमें जीवन का भरा मान ।

जिसमें चेतनता ही केवल निज,

शान्त प्रभा ॥ ज्योतिमान ॥

पर तुमने तो पायी सदेव,

उसकी सुन्दर जड़ देह मात्र ।

सौन्दर्य-जलधि से भर लाये,

केवल तुम अपना गरल-पात्र ॥”

(पृष्ठ १६३)

जिस प्रकार भगवान् शंकर ने ‘काम’ के कायिक रूप को मरम कर दिया था उसी प्रकार प्रसाद ने भी उसके भौतिक रूप को जो मनु में पैतृक सम्पत्ति के परिणामस्वरूप

रह गया था 'श्रद्धा' द्वारा विनष्ट कराके मनु को 'काम' का आध्यात्मिक आलोक दिखाया है।

इस विवेचन से स्पष्ट है कि प्रसाद में 'काम' का यह भौतिक रूप भी प्रस्तुत है पर प्राप्ति नहीं है।

'काम' का एक दूसरा रूप भी हमारे शास्त्रों में आया है। काम-सूत्र में वात्सायन ने 'सामान्य' और 'विशेष' काम की चर्चा की है।^१ पाँच इन्द्रियों के पाँच विषयो (रूप, रस, गन्ध, शब्द और स्पर्श) में प्रकृति-अनुकूल सुखद पदार्थों के अनुभव की इच्छा सामान्य-काम है। 'इच्छा', 'वासना', 'तृष्णा' आदि इसी सामान्य-काम के पर्याय हैं। पतङ्ग रूप में, मधुली रस में, भ्रमर गन्ध में, हरिण शब्द में और हाथी स्पर्श में आसक्त देखे जाते हैं; परन्तु मनुष्य में इन सत्रका समावेश पाया जाता है और इसीलिए वह पञ्चशर का दास बनता है। मनु ने इसका अनुभव किया है—

“पीता हूँ, हाँ में पीता हूँ,
यह स्पर्श, रूप, रस, गंध भरा।
मधु लहरों के टकराने से,
ध्वनि में हूँ क्या गुञ्जार भरा ॥”

—पृष्ठ ६६

स्वयं 'काम' ने इसी के कारण अपना अवसाद प्रकट किया है—

“प्यासा हूँ, मैं अब भी प्यासा,
सन्तुष्ट शीघ्र से मैं न हुआ।
घाया फिर भी वह चला गया,
तृष्णा को तनिक न चैन हुआ ॥”

—पृष्ठ ७१

स्त्री और पुरुष एक दूसरे के शरीर में इन्हीं पाँचों विषयों का सार अनुभव करते हैं। वात्सायन के विशेष काम की भावना स्पर्श-सुखानुभूति की प्रतीति पर अवलम्बित है (काम-सूत्र, प्रथम अधिकरण, अध्याय २, सूत्र १२)। 'वासना' र्ग में मनु के काम का यह स्वरूप प्रसाद जी ने चित्रित किया है—

“चल पड़े कब से हृदय दो पथिक-से अध्रान्त।
यहाँ मिलने के लिए जो भटकते थे भ्रान्त ॥

X X X
एक जीवन-सिन्धु था, तो वह लहर लघु लोल,
एक नवल प्रभात, तो बत स्वर्ण किरण अमोल ॥”

एक या आकाश वर्षा का सजल उद्गम ।

दूसरा रञ्जित किरण से श्री कलित धनश्याम ॥”

परस्पर प्रीति की इसी पृष्ठभूमि में भावी प्रणय के अनुकूल उपादान अनायास ही उपस्थित हो जाते हैं । मतवाली प्रकृति ऐसे ही अवसर पर राशि-राशि नक्षत्र पुष्पों को ‘दो’ होकर भी ‘एक’ बनने वालों के चरण-प्रान्तों में लुटकर अपने को धन्य मानती है । ‘मनु’ और ‘भद्रा’ के उस मिलन में भी काम-विशेष का यही मङ्गलमय सङ्गीत प्रतिध्वनित हो गया था । मनु कहने लगे—

“प्राज ले लो चेतना का यह समर्पण दान ।

विश्व रानी ! सुन्दरी नारी ! जगत का मान ॥”

—पृष्ठ ६३

और भद्रा जैसे घरती में गड़ी जा रही थी—

“स्पर्श करने लगी सज्जा ललित कण्ठ कपोल ।

खिला पुलक कदम्ब-सा था भरा गद्गद् बोल ॥

किन्तु बोली—क्या समर्पण प्राज का हे देव;

बनेगा चिर-नन्य नारी हृदय हेतु सर्व ?

प्राह में दुर्बल, कहो क्या ले सकूंगी दान ?

वह जिसे उपभोग करने में विकल हों प्राण ॥”

—पृष्ठ ६४

सामान्य-काम से आगे बढ़ते हुए दोनों विशेष-काम की अवस्था पर आते हैं । प्रसाद यदि चाहते तो इस प्रसंग में बह जाते और नारी-प्रणय का एक अत्यन्त मधुर और अनुगन्धित चित्र अंकित कर डालते क्योंकि यह प्रसंग ही ऐसा है । कृष्णमल्ल कवियों ने काम-विशेष का वर्णन ‘दान-लीला’ और ‘मान-लीला’ के अन्तर्गत किया है और उस पर अध्यात्मवाद का रंग चढ़ाया है; रीतिकालीन कवियों ने इसी प्रसंग में नायक-नायिका भेद के अन्तर्गत पूर्व-राग और संयोग के अन्तर्गत भाव-प्रदर्शन कर उसे रस-पटल से आवरित कर दिया है परन्तु बुद्धिवादी युग में रहने वाले प्रसाद के सामने दोनों आरक्षण अनारक्षक थे । उन्होंने न देवत्व का आशय लिया और न लम्पटशाही मद्रता के आचार्यत्व का । उन्होंने मनोवैज्ञानिक चित्रपट्टी पर अपनी मुन्कार अनुभूति की संस्कार-तुलिका से एक बोधगम्य परन्तु मनोरम छाया-चित्र अंकित कर दिया है । यह संयमित और अदम्य नारी का चित्र है जो जीवन के मुन्दर समतल में पीयूष-स्रोत के समान बहती है, जो अपने जीवन के स्वर्ण स्वप्नों का अक्षु-मलिल हाथ में लेकर पहले ही उसे दूसरों को दान कर चुकी है और जो मन का सब कुछ रखकर भी आत्मा में भोगे अश्वत्थ पर अपनी स्थिति-रेखा से एक सन्धि-पत्र लिखने के लिए प्रस्तुत है ।

‘काम’ का एक विशद रूप भी प्रसाद ने प्रस्तुत किया है। यह रूप एक श्रद्धालु आर्कषण लेकर आता है जिसके फलस्वरूप सभी विशिष्ट पदार्थ संश्लिष्ट रूप धारण करते हैं और जीवन एकाकी न रहकर, अपने में दूसरों को मिलाकर उस मिलन का आनन्द उठाता है। तब—

“प्रत्येक नाश विस्तेरण भी
संश्लिष्ट हुए घन सृष्टि रही।
श्रुतपति के घर कुसुमोत्सव था,
मादक मरन्द की वृष्टि रही ॥
भुजतला पड़ी सरिताओं को,
झलों के गले सनाथ हुए।
जलनिधि का झञ्झल ध्वजन बना,
घरणी के दो-दो हाथ हुए ॥”

यद्यपि देखा जाय तो यह रूप काम का विशेष रूप ही है। भेद केवल इतना ही है कि ‘काम-विशेष’ की यह परिमिति स्त्री और पुरुष तक सीमित नहीं, उसका क्षेत्र प्रकृति का विस्तृत प्रांगण है; उसकी लीला-भूमि अंग्रेजी कवि Patmore के शब्दों में ‘In married life, unity means a pair’ मात्र नहीं बरन् वह क्षेत्र ‘एकोऽहं’ का पिराट कोड़ास्थल है जिसमें वह ‘बहुस्याम’ होते हुए भी फिर ‘एकोऽहं’ पर आ जाता है और इस प्रकार एकत्वं में अनेकत्व तथा अनेकत्वं में एकत्व का सिद्धान्त प्रतिपादित करता है।

प्रसाद का ‘काम’ एक सृजक-शक्ति है और वह शक्ति अनुरागमयी है—

“वह मूल शक्ति उठ खड़ी हुई,
अपने आलस का त्याग किए;
परमाणु-बाल सब ढोइ पड़े,
जिसका सुन्दर अनुराग लिए ॥”

—पृष्ठ ७२

‘काम’ का यही रूप वेदा में ‘विश्व-वेतस्’ कहा गया है। विश्वोन्मीलन का आधार यही काम है और इसी को पाने और जानने के लिए ऋषियों ने पोर तपस्या की है। ‘धर्माविरुद्धो भूतेषु कामोस्मि मत्तर्पम’ (गीता ७-११) में काम में अध्यात्म रूप का ही वर्णन अर्जुन के सामने किया गया है। मोहजन्य काम और धर्म-अविरुद्ध काम का अन्तर ‘काम’ सम्बन्धी मनोवैज्ञानिक व्याख्या का बड़ा सूक्ष्म और उपयोगी प्रकरण है।

प्रसाद ‘काम’ को केवल मूलशक्ति ही नहीं मानते, वह उसे ‘प्रेम-कला’ भी स्वीकार करते हैं—

‘यह लीला जिसकी विकास चली, वह मूल शक्ति थी प्रेम-कला’ प्रसाद ‘काम’ के अन्दर निहित ऐपणा की भावना की ओर से सतर्क हैं। ‘काम’ कहता है—

“आरम्भिक वात्सा उद्गम में,

अब प्रगति बन रहा संसृति का।”

परन्तु अपने इस व्यवहार का परिशोध वह स्वयं करना चाहता है और वह भी मानव की शीतल छाया में—मानवी सृष्टि में, दैवी सृष्टि का परिणाम उसे दिखाई दे ही चुका है। जल-स्लावन से जो धक्का पहुँचा है, यह ऋणशोध-प्रवृत्ति उसी का परिणाम है। कितनी स्वाभाविक प्रेरणा है—शुद्ध विकास के लिए—

“दोनों का समुचित प्रतिवर्तन,

जीवन में झुट विकास हुआ।

प्रेरणा अधिक अब स्पष्ट हुई,

जब विप्लव में पड़ हास हुआ ॥”

—पृष्ठ ७६

काम के इस मानवीकरण द्वारा प्रसाद ने शिव द्वारा भौतिक काम के उन्मूलन की पौराणिक कथा को कविता का रूप देकर बुद्धिवादी की अनुभूति के अनुरूप बना दिया है।

कामायनी काम-गोत्र-जा है। समस्त संसर्ग के उपरान्त मनु को शान्ति प्राप्त करने में इडा (बुद्धि) की अपेक्षा अदा ही सहायक होती है। इस चरित्र-चित्रण द्वारा प्रसाद ने सिद्ध किया है कि संसार की उत्पत्ति से लेकर उसकी विघ्नताओं ॥ त्रिन-त्रिन तत्त्वों का समावेश है उनमें ‘काम’ प्रधान है। ‘काम’ के वास्तविक स्वरूप की पहचानने के लिए बुद्धि के साथ-साथ अदा भाव की आवश्यकता है। अदा के अभाव में केवल बुद्धिवाद से अकेले काम नहीं चल सकता।

यह निष्कर्ष बुद्धिवादिशों के लिए प्रसाद की बड़ी भारी चुनौती है। प्रसाद अपने ‘काम’ को मस्तिष्क-परिवर्तन का अप्रदूत बना गये हैं। भारतीय विचारधारा के आधार पर विघ्नता में समता स्थापित करने का यह टंग कितना स्वाभाविक, मनोवैज्ञानिक, सुगम और हृदय है, अमरतीय विचारों से ओतप्रोत विद्वानों को शान्तिपूर्वक इस पर विचार करने की आवश्यकता है।

गेटे और प्रसाद

[थीमती शचीरानी गुट्टे]

गेटे और प्रसाद—दोनों ने कला-साधना के मग्न खण्डहर में एक दिन चंचल मन, किन्तु अकम्पित करों से स्नेह-दीप सँजोया था और आकुल प्राण एवं हृदय की टीस लिये वे अनिश्चित काल तक किसी तिमिराच्छन्न अज्ञात-पथ में भटकते रहे थे, जहाँ प्रेम और साधना के द्वन्द्व ने उनके मार्ग को दुर्गम बना दिया था तथा जहाँ उनकी धँदिनी, आहत आत्मा रह-रहकर न जाने कितनी बार तड़प-पुकार उठी थी—“मैं एक भटकी हुई बलबल हूँ। मुझे किसी टूटी डाल पर झंघकार बिता लेने दो। इस रजनी-विभ्राम का मूर्ख अंतिम तान सुनाकर जाऊँगी।”

जर्मनी के महामहिम, वयोवृद्ध कलाकार गेटे के साथ तरुण कवि प्रसाद की तुलना का प्रयास फटाचिट कुछ साहित्य-रसिकों को हास्यास्पद प्रतीत हो, किन्तु जित बहुमुखी-प्रतिभा और विराट्-कल्पना के सहारे गेटे ने अपने महा ग्रन्थ ‘फॉस्ट’ (Faust) की रचना साठ वर्ष के लम्बे, दीर्घ-काल में अपने तरल रक्तकणों से सींच-सींच अत्यन्त कठिनाई से पूरी की थी, उस अलौकिक प्रतिभा का आभास प्रसाद में हमें उनके अल्प जीवन-काल में ही हो गया था। जिन कला-पारखियों ने उनके अन्तर में संचित अनन्त वैभव का यत्किंचित आभास पाया है, वे इस अप्रत्याशित भावना को मन में लाये बिना नहीं रह सकते—फारा। वे कुछ दिन और जीवित रह पाते। निःसन्देह, इन युग्म व्यक्तियों में अनेक असमानताओं के बावजूद भी वो एक विशेष समानता दृष्टिगत होती है—वह है उनके स्वभावों की विचित्रता, रंजित कल्पना, दार्शनिक रहस्यात्मकता और असाधारण, निर्व्याज्य भाव-सघनता में। जीवन के कगार पर लड़े हो दोनों ने प्रकृति के अणु-अणु में प्रेममत्त्व को सन्निहित कर यौवन के मादक सौन्दर्य-स्वप्नों को कल्पना की निविड़ रंगीनियों में ऑल-मिचीनी करते देखा था और उनके मन का आह्लाद व विफल प्रेम का अस्वाद सुख-दुःख के विविध, रंगीन चित्रों को सृजन करने में समर्थ हुआ था। कहना न होगा—दोनों की रचनाओं में एक सज्जिल मानसिक वातावरण और व्यथा का सम्मोहन है। प्रेमोन्मद और बाह्य सौन्दर्य की अभिव्यक्ति में उनके भाव जितने ही गूढ़ होते गए हैं—उनकी भावाभिव्यञ्जना की कला भी उतनी ही सघन और गुम्फित होती गई है। न जाने उन्होंने कितनी बार नीचे ज़र्रों में अपनी अलसायी, अर्द्धनिमीलित पलकों को तन्मयता की कारा में बन्दी बना किन्हीं अज्ञात कारणों से अपने मन के अन्तरात्म प्रदेय में एक विचित्र उमंग, एक विचित्र कसमसाहट और मीठी व्यथा का

अनुभव किया था। जीवन का उद्दाम वेग कभी उनकी धमनियों में इतना तीव्र हो उठता था कि उन्हें ऐसा लगता मानो वे इसे रोक सकने में असमर्थ हैं। एक अजीब मद्धोशी एवं तन्द्रिलता में उन्हें वातावरण की निस्तब्ध शान्ति, असीम शून्य का मूक मौन, और जीवन की वृहत्तम शून्यता अखरने लगती। उनका मन किसी अज्ञात वस्तु के साक्षात्कार की लालसा में तड़प उठता। जब शुभ्र, स्निग्ध चोंदनी को पतली-सी हल्की, भीनी चादर प्रकृति पर छा जाती और आकाश में घादल के सफेद, छोटे टुकड़े चपल शिशु-से इतस्ततः दौड़ते, जब सारा संसार थककर सो जाता और ज्योत्स्ना पर तिरते हुए शीतल बयार के भोंके एक छोर से दूसरे छोर तक लहरा-लहरा उड़ते, तब उनके हृदय की उमंग, आकांक्षा और मस्तिष्क की अशान्ति चोंदनी के दूरस्थ तट पर टकराकर लौट आती और किमी का किमी के प्रति नीरव संदेश कहती हुई प्रकृति के तार-तार में प्रवर्णन भर देती।

यौवन-स्वप्न

अपने जन्मस्थान फ्रांकफुर्ट नगर में स्थित अपने विशाल पारिवारिक भवन की खिड़कियों से गेटे ने न जाने कितनी बार आत्म-विमोह हो, सुषुप्ति के आवरण में आहत, प्रकृति के अदृश्य संकेतों में अपनी प्रेयसियों के सुन्दर मुख-मण्डल का दर्शन किया था। अलङ्कृत नवयौवना क्रीडन की व्याध-भरी, स्निग्ध मुस्कान और चपल नेत्रों के श्रूर कटाक्ष न जाने कितनी बार उसकी गीली ओंखों के समक्ष बिजली से कौंच गये थे, जिन्हें कि वह मर्मचाती और पीड़क होने पर भी यावज्जीवन न भुला सका था। एक स्थल पर वह लिखता है—

“उसका धारा गोल मुख खिड़की से बाहर सटकर हुआ था। सचमुच, मैंने उसे आकाश की ओर निहारते देखा। वह उरा भी हिली-डुली नहीं। बहुत धीमी पुराने गीत की अस्पष्ट-सी एक कड़ी सुन पड़ रही थी ‘यदि मैं विझिया होती।’ वह नगर की सुबुड़ प्राचीरों का भवलोकन कर रही थी, जो उसकी बिरह-व्यथा पर मृदुहास-सा करते प्रतीत होते थे।”

अपनी द्वितीय प्रेयसी फ्रेडेरिका ब्रॉयन की सरल उत्सुक्ता, स्वीप्त लालसा एवं निराश्रय प्रेम की आकुल पीड़ा को भी वह मन-ही-मन सोच अर्धर हो उठता था, जिसके सन्ने प्रेम की अवहेलना कर उसने धीरे अपराध किया था और जिसके लिये वह अपने आप को कभी ज़िम्मा न कर सका। ‘फ्रॉस्ट’ के प्रथम भाग की नायिका मार्गारेट उसकी देवसी फ्रेडेरिका ब्रॉयन की प्रतीक ही है जिसकी सच्ची लगन और ‘प्रेम की पीर’ को उसने निम्नलिखित पंक्तियों में इस प्रकार व्यक्त किया है—

“मेरी शांति भंग हो गई।

मेरा हृदय तड़प रहा है।

म्राह ! उस शांति को मैं कभी न वा सकूँगी—न-न कभी नहीं।

केवल उसे देखने के लिए ही मैं यहाँ बंठी हूँ।

केवल उससे मिलने के लिए ही मैं घर से निकल पड़ी हूँ।”

‘फॉस्ट’ में मार्गारेट की दयनीय स्थिति पर फॉस्ट का हृदय भी द्रवीभूत हो उठता है और वह अपनी दुर्बुद्धि और अनुचित व्यवहार पर आत्मग्लानि से मर जाता है, जिससे कि हम फ्रेडरिका ब्रॉयन के प्रति गेटे की अन्तर्व्यथा और मानसिक अनुताप का सहज ही अनुमान लगा सकते हैं।

सुन्दर युवक गेटे के आकर्षक व्यक्तित्व पर मुग्ध होने वाली मनचली छोकरीयों की कभी कभी न रही और एक के बाद एक उसे अपने प्रेमपाश में आबद्ध करने की मानो होड़-सी लगा रही थी। मोरान, फ्रेडरिका, ब्रायन, लोट (चारलोटबर्ग), लिली, चारलोट फॉन स्टाइन, क्रिश्चियन बुलूपियस आदि अनेक सुन्दरी सुकुमारियों उसके जीवन में आईं। सभी ने उसके हृदय के तार झनझना दिये, किन्तु किसी के प्रति भी वह विश्वस्त न रह सका और प्रेम की शृंखलाएँ उसके अस्थिर मन को कभी बाँधकर न रल सकीं। गेटे के प्रेम का दम्भ; उसके हृदय की जलन, किसी में अपने हृदय का सम्पूना प्रेम उँडेल देने की उत्कट इच्छा, किसी में अपने को खो देने, अपने अस्तित्व को विलीन कर देने की उसकी अतृप्त लालसा कभी पूरी न हो पाई। उगने स्वर लिखा है—“मेरे जीवन का सबसे बड़ा आनन्द है उस वस्तु की अभिलाषा, जो मेरी पकड़ से बाहर है—जो मुझ से अदृश्य है।” आदर्शवादियों की दृष्टि में गेटे का यह कदाचित् सबसे महान् अपराध था, किन्तु उसकी उसने पर्याप्त न की। वह आरम्भ स्वच्छन्द प्रेम का उपासक रहा।

“माह ! यह पृथ्वी, यह सूर्य

यह उत्ताप, यह आनन्द

यह प्रेम, यह आकर्षण

कितना सुन्दर है, कितना मोहक और कितना सुखकर जैसे प्रभातकालीन मेघ पर्वत-शिखरों पर उड़ानें भरते हों।”

प्रेम की मधुर व्यथा की अभिव्यञ्जना करते हुए गेटे लिखता है—

“प्रेम में स्वर्गाय आनन्द और मृत्यु की-सी गन्धरा है, किन्तु जो प्रेम करता है वही सच्चा सुखी और भाग्यवान है।”

प्रसाद भी जब ‘निर्जन प्रान्त अंधकार घुले आकाश के नीचे तारों से अट्टोलियों करता’ अपवादावाद्य सौन्दर्य की रमणीयता में उनका मन गिरेर हो जाता तो वे ‘पावस की मेरमाला में छिपे हुए आलोक बिंदु को निरखने की अदम्य चेष्टा करते।’ प्रेम की अभ्यर्थना में वे लिखते हैं, “स्वास्थ्य, सरलता तथा सौन्दर्य के प्राप्त कर लेने पर प्रेम-प्याले का एक पूँट पीना-विलाना ही आनन्द है। इसकी पूर्णता बन्धन-युक्त होने पर ही संभव है।”

अरुण यौवन की देहरी पर पवि रजने ही उन्होंने प्रेम की कलक का अनुभव किया था और वह ही उनके हृदय का मूर्त हाहाकार बन उनके स्वप्नों में पिघल गया था।

“मोदाय ! जब हो तेरा साथ छूटा, तब से असंतोष, अतृप्ति और अटूट अभिलाषाओं ने हृदय को घोंसला बना डाला। इन विहंगमों का कलरव मन को शांत होकर थोड़ी देर भी सोने नहीं देता। यौवन मुख के लिये आता है—यह एक भारी भ्रम है। आशामय भावों सुन्नों के लिए इसे कठोर बर्णों का संकलन ही बहना होगा। उन्नति के लिए मैं भी पहली दौड़ लगाने वाला हूँ। देख, क्या अटूट मैं हूँ।”

कभी-कभी उनके हृदय के किसी मुद्दुर, भीतरी कोने में उठासी उभर आती और एक हल्का-सा, अजीब-सा थोका मन पर छा जाता। अलपेली प्रकृति जब पत्तों की पायलों झनकारों और इन्द्रधनुष की रंगीनी एवं बिजली की कींध के चमचमाते आभूषण धारण कर इठलाती, मचलती, नीलाकाश में मेघमाला से ओलें लड़ाती तो कवि के हृदय-पटल पर किसी निर्मम बाला की चाह मचल उठती, अघों पर अनुराग बिलर जाता और नयनों में विरह की छाया छटपटा उठती। मौन यातावरण में वह खोपा-सा अवाकू बैठा रह जाता और विशाल गहरी वेदना में उन्हें एक चुशीली मिटास का अनुभव होता। एक अस्पष्ट-सा आकार, प्रतिक्षण विलीन होकर पुनः गुड़ती हुई बर्तुल रेखाओं से घिरा एक ज्योतिषुज्ज मानवाकार उनके नेत्रों के समक्ष धिरक उठता, जिससे उन्हें अनिर्वाचनीय सुख-शांति की अनुभूति होती। ‘अज्ञातशत्रु’ से उद्धृत निम्नलिखित पंक्तियों में उनके अपने हृदय की प्रेमोन्मत्त स्थिति का कुछ-कुछ आभास मिलता है:—

“मलिका ! तुम्हें मने अपने जीवन के पहले प्रीत्य की अर्द्ध-रात्रि में आलोकपूर्ण नक्षत्र-सोक से कोमल हीरक कुसुम के रूप में आते देता। विश्व के असंतय कोमल कण्ठ की रसीली तारे पुकार बनकर तुम्हारा अभिनन्दन करने, तुम्हें संभालकर उतारने के लिए नक्षत्र-सोक को गई थीं। मिशिर-कक्षों से, रिक्त पवन तुम्हारे उतारने की सीढ़ी बना था। ऊया ने स्वागत किया, चाटुकार मलयानिल परिमल की इच्छा से परिचारक बन गया, और बरजोरी मलिका के एक कोमल वृत्त का आसन देकर तुम्हारी सेवा करने लगा। उसने खेलते-खेलते तुम्हें उस आसन से भी उठाया और गिराया। तुम्हारे घरणी पर आते ही जटिल जगत् को कुटिल गृहस्थी के आलवात में आश्चर्यपूर्ण सौन्दर्यमयी रमणी के रूप में तुम्हें सबने देखा।”

‘वेटेर’ और ‘आंसू’

कहने की आवश्यकता नहीं कि गेटे और प्रगाट के वैचित्र्यपूर्ण जीवन में जो करुण अनुभूतियाँ हुईं, जो-जो आघात और ठेसें लगीं, जो-जो वेदना और निराशाएँ संचित होती गईं—वे गेटे की लेखनी से ‘वेटेर के शोमाग्र’ (The sorrows of Werther) और प्रसाद द्वारा ‘आंसू’ में उमड़ बह चली।

“जो धनीभूत पीड़ा थी,

मस्तक में स्मृति-सी छाई ।

दुर्दिन में आंसू बनकर,

वह आज बरसने आई ॥”

गेटे ने मन की बहुत ही डॉवाडोल स्थिति में अपने रोमांचकारी उपन्यास ‘वेर्तेर’ की रचना की थी । ‘लोट’ नाम की एक अठारह वर्षीया किशोरी ने उसके प्रेम की ठुकराकर उसके हृदय पर गहरा आघात किया था । उस मातृ-विहीन बाला के सुन्दर, सौम्य मुख-मंडल, गम्भीर चेष्टा, ललकती दृष्टि और दयाद्रु एवं करुणा-विगलित व्यवहार में कुछ ऐसा आकर्षण था जो दूसरों को सहज ही वश में कर लेता था । वह जिस खूबी और चतुराई से अपने छोटे-छोटे ग्यारह माई-बहिनों की देखभाल करती और अपनी उद्धत तन्त्राई में भी अपने मन को संयत रखकर अपनी समस्त गृह-व्यवस्था को सँभालती उससे गेटे के मन पर विजली की भाँति अमर हुआ । वह अनजाने में ही अपना सब कुछ उस पर न्यौछावर कर बैठा । लोट का विवाह-गम्बन्ध एक मेधावी युवक जॉन केसनर से तय हो चुका था, अतएव उसने प्रेम की डोर कभी शिथिल न होने दी और केसनर ने भी सब परिस्थितियों से अवगत होते हुए उस पर कभी सन्देह न किया । वह गेटे की मायुक्ता से परिचित था और लोट की सच्चरित्रता पर उसे कोई कारण नजर नहीं आया अन्त में गेटे के भावी जीवन का रंगीन स्वप्न बालू की भीत सावित हुआ । उसकी आशाओं और आकांक्षाओं पर पानी फिर गया । घोर अशान्ति, विप्लव और मन में करुण क्रन्दन लिये वह निरुपाय और असहाय हो फ्राकफुर्ट लौट आया । उस समय लोट और केसनर को जो उसने पत्र लिखे हैं; उनकी ध्वनि अत्यन्त विह्वल, दर्दली, अतृप्त प्रेम की व्यास और हृदय की तड़पन से ओतप्रोत है । प्रेम के कंटकाकीर्ण पथ पर वह अरमानों की मोली लेकर प्रेम की मोल मँगने चला था, किन्तु बदले में उसे मिला क्या—निराशा और दुःकार । वह विक्षिप्त-सा हो उठा और आत्महत्या करने की सोचने लगा । उन दिनों सोने की मूठवाली एक सुन्दर कुशाण उसके सिरहाने लटकी रहती थी और उसका मन मौत की अँपेरी छाया में भटकता रहता था । उसी समय एक और भयंकर घटना घटी, जिससे गेटे के दिल पर मर्मभेदी प्रहार हुआ । यल्सलम नाम का एक धार्मिक प्रवृत्ति का लेखक, जो गेटे से व्यक्तिगत रूप से परिचित था, अपने एक मित्र की पत्नी से असफल प्रेम के कारण आत्महत्या कर बैठा । इस दुःख-भरे संवाद को सुनकर गेटे तिलमिला उठा और उसने तत्क्षण केसनर को एक अत्यन्त शोक एवं व्यापा-भरा पत्र लिखा, जिसमें उसने ऐसे कठोर और पय-हृदय व्यक्तियों की मर्त्यना की, जो दूसरों के अरमानों की राख पर अपना घर बनाते हैं । मन की उद्दण्ड स्थिति में लिखा हुआ होने के कारण इसका कथानक भी अत्यन्त प्रचण्ड और प्रभावोत्पादक सिद्ध हुआ । इसमें एक निराश प्रेमी के

दारुण आत्मघात की कथा वर्णित की गई, जिसमें घोर अन्तर्व्यथा और चीत्कार होने से गहरी निराशा और अन्तर्वेदना निहित थी। गेटे ने 'वेटेंर' लिखने के कई वर्ष बाद लिखा था—

“जिस प्रकार जल दारुण क्षीत से धर्र की कठोरता में परिणत हो जाता है और किंचित उपप्लवता पाकर पिघलकर बह जाता है—उसी प्रकार 'वेटेंर' की रचना करनेसे हुए जो निमग्न परिस्थितियाँ मेरे दिल पर संघटित हो गई थीं वे ज़रा-सी गह पाते ही उपन्यास में उमड़ आईं।”

इस उपन्यास के छुपते ही जर्मनी और सारे यूरोप में तालबली मच गई और कई भाषाओं में इसके अनुवाद हुए। 'वेटेंर' से पूर्व गेटे ने 'गोट्ज़ विद दि आयरन हैण्ड' (Goetz with the Iron Hand) पुस्तक की रचना की थी, किन्तु अभी तक जनता उसे जान न पाई थी। 'वेटेंर' केवल उसी के अलहद यौवन की कथन अभिव्यक्ति न थी, अपितु प्रत्येक सत्य की दुर्दम्य इच्छाओं का आलोड़न प्रकट करती थी। इस उपन्यास को पढ़कर मनचले युवक-युवतियों के दिल विचलित हो गये और कई प्रेम की भ्रामक स्थिति में आत्महत्या कर बैठे, जिससे गेटे को अपनी सफलता पर गर्व होने के बजाय हार्दिक शोभ और पश्चात्ताप हुआ।

प्रसाद द्वारा रचित 'आँसू' विरह-काव्य में हृदय का उन्मूल आवेग होते हुए भी 'वेटेंर' जैसी भावों की तीव्रता और विचारों का विस्फोट नहीं है। पूर्व रचित 'चित्राधार', 'कानन-कुसुम', 'प्रेम-पथिक' और 'भरना' में जो अव्यवस्थित विवाद, परिवर्तनोन्मुखी प्रवृत्ति एवं बिलखे प्रेम की लौकिक-अलौकिक भावनाएँ बिलखी पड़ी हैं, किन्तु 'आँसू' में स्निग्ध आर्द्रता और हृदय की आहें हैं। जिस रूपसी रमणी के सम्पर्क से कवि के दिल में एक अजीब मस्ती, प्रेमोन्माद, विजासितापूर्ण सरसता और यौवन-विलास का उद्रेक हुआ था, वह उसके विच्छेद से क्षण भर में विलुप्त हो गया। वह तो अपनी झलक दिखाकर क्षण में समा गई, किन्तु उसकी स्मृति न मिटी। जो तड़पन, जो आकुलता, जो व्यथा वह छोड़ गई वह बल खाता हुआ 'आँसू' में बह आया। ठीक जिस परिस्थिति में गेटे द्वारा 'वेटेंर' की रचना हुई उसी परिस्थिति में 'आँसू' भी लिखा गया, किन्तु 'वेटेंर' में धधकती अग्नि सुलग रही है, जिसकी आँच दूसरों को भी दग्ध करती है और 'आँसू' में शीतल ज्वाला है, जिसका धुआँ अन्दर ही अन्दर उठकर रम जाता है। 'वेटेंर' में प्रचण्डता और दाह है, 'आँसू' में रोदन और कथना। 'वेटेंर' में मास्तिष्क की आँधी तूफान बनकर प्रकट हुई है—'आँसू' में प्रशान्त भावधारा अधकण्ठों में बिलर फूट पड़ी है। गेटे की निराशा और कट्टरकियाँ दिल पर चोट करती हैं, प्रसाद की व्यंजना परिष्कृत और हृदय-तल को स्पर्श करने वाली हैं। वहने की आवश्यकता नहीं कि विश्व के विरह-काव्यों में 'आँसू' का विशिष्ट स्थान है और कवि की आंतरिक जिज्ञासाएँ अत्यन्त सूक्ष्म

और रम्य होकर प्रकट हुई हैं। कवि की दृष्टि नारी के बाह्य सौन्दर्य तक ही सीमित नहीं, वरन् अन्तर्मुखी और रहस्यमयी होती गई है। सत्य और सौन्दर्य में नित्य डूबे रहने के कारण उसमें सामूहिक अनुभूतियों का एकीकरण है।

“इस कफलाकलित हृदय में,
अब विकल रागिनी बजती।
क्यों हाहाकार स्वरों में,
वेदना असीम गरजती ?
बस गई एक बस्ती है,
स्मृतियों की इसी हृदय में।
नलत्र लोक फंसा है,
जैसे इस नील निसर्ग में॥”

‘श्रॉए’ में प्रेयसी की निष्ठुरता और हृदय की गहरी टीस है। मानस-सागर में अतीत स्मृतियों को ऐसी उथल-पुथल मची हुई है कि जरा भी शांति नहीं। शून्य क्षितिज से हाहाकार की प्रतिध्वनि टकरा-टकराकर लौट आती है और कवि की विकल वेदना को जगाकर बेसुध-सा कर जाती है।

“मानस सागर के तट पर,
क्यों सोच लहर-सी घातें।
फलकल ध्वनि से है कहतीं,
कुछ विस्मृत होती बातें॥
इस पिकल वेदना को ले,
किसने—मुख को सलकारा।
वह एक अवोध अकिंचन,
बेसुध चैतन्य हुनारा॥
घाती है शून्य क्षितिज से,
क्यों लौट प्रतिध्वनि मेरी।
टकराती बिलखाती-सी,
पगल-सी देती फेरी॥
अभिलाषाओं की करघट,
फिर सुप्त व्यथा का जपना।
मुख का सपना हो जाना,
भोगी पलकों का सपना॥”

‘श्रॉए’ के अंत में मुख-दुःख का सामंजस्य और निराश प्रेम का समाधान है।

रौने के पश्चात् कवि का मन बहुत हल्का हो गया है।

“मानव-जीवन वेदों पर,
परिणम हो विरह-मिलन का।
दुःख-सुख दोनों नाचेंगे,
हैं खेल आँख का मन का ॥”

और भी.....

“लिपटे सोते थे मन में
सुख-दुःख दोनों ही ऐसे।
चन्द्रिका अँधेरी मिलती
मासती कुञ्ज में जैसे ॥”

कवि की आन्तरिक कसक इन पंक्तियों में आ विश्राम पाती है और प्रस्त मन को सुखमय जीवन का संदेश दे जाती है।

“धेतना लहर में उठेगी,
जीवन समुद्र फिर होगा।
संध्या हो सर्ग-प्रलय की,
विच्छेद मिलन फिर होगा ॥”
विकास-पथ की ओर

गेटे और प्रसाद के जीवन में ‘वेटेंर’ और ‘आँख’ की रचना एक महत्वपूर्ण घटना है। उनकी अपरिपक्वता की छुमारी, आकुलता, पीड़ा, उन्माद और भावोद्वेलन इन प्रारम्भिक कृतियों में आ मालों केन्द्रीभूत हो गया है। किन्तु इन्हें लिखने के पश्चात् पहले भी वेचैनी शनैः शनैः भावनाओं की गहराई बनने लगी और प्रेम की उद्दण्डता कोमलता में परिणत हो गई। जीवन का अंधड़ और पागल उन्माद शांत हो गया और अंधकार को विच्छिन्न करके प्रकाश की रेखाएँ फूट पड़ीं। इन दोनों प्रेम-पथिकों ने अपनी अनवरत साधना से विपमताओं में भी सरल पथ का अन्वेषण किया और वासनान्त्य क्लृप्तता में आध्यात्मिक उत्कर्ष और जीवन की समरसता का आभाम पाया।

परिस्थितियों के समशाश्रित प्रभाव के कारण गेटे के जीवन में भी अभूतपूर्व परिवर्तन हो चुका था। अब सीना फुलाकर और सिर कँचा करके चलने की चाह कुछ कम हो गई थी, अभिरुचि में परिष्कार हुआ था और शृंगार-भावना व सौन्दर्य-प्रेम-चित्र भी तन्मयता के सभे स्वरों में बदल गये थे। फ्रांकफुर्ट के उच्छ्वसित जीवन से गेटे का मन अकस्मात् ऊँच गया और वह द्यूक के आमंत्रण पर वाइमार चला आया। कुछ लोगों ने उसके बाईमार में बसने पर आश्चर्य प्रकट किया है, क्योंकि ‘गोट्टे’ और ‘वेटेंर’ में गेटे ने दरबारी जीवन की विभीषिकाओं का विशद चित्रण किया है। वस्तुतः फ्रांकफुर्ट के

कोलाहलपूर्ण जीवन से दूर भागने की इच्छा के मूल में उसके सामाजिक अथवा राजनीतिक दृष्टिकोणों में परिवर्तन होने की बात न थी। जैसा कि कुछ लोगों का भ्रम है, प्रत्युत वह निष्क्रियता में कर्म के आह्वान का कायल था और निम्न स्तर से साहित्य-साधना की उच्च मनोभूमि को स्पर्श करने का हिमायती। उसने मानव-जीवन के विविध पहलुओं में भौंकने का प्रयास किया और मनोवृत्तियों को संकीर्ण दायरे से ऊपर उठकर विकास-पथ की ओर अग्रसर होने में गौरव और गर्व का अनुभव किया। जिस बाइमार का ड्यूक फ्रांकफुर्ट में गेटे से मिला, उस समय उसका मन अपने चतुर्दिक् वातावरण से अत्यन्त अग्रान्त रहता था। वह कुछ ऐसे आचारा युक्त-युक्तियों के कुचक्र में फँस गया था, जिसका नेतृत्व स्थानीय बैंकर की लड़की लिली करती थी और जिसके पंजे से छूटना आसान बात न थी। लिली के सौन्दर्य, सुगठित शरीर के उमार और आकर्षक भावमंगियों पर वह इतना मुग्ध हो उठा था कि सीसनहेम में उने फ्रेडेरिका ब्रॉयन ने भी इतना आकर्षित न किया था और 'वेर्देर' की लोट के उन्नत प्रेम से भी वह इतने दिन तक प्रभावित न रहा था। गेटे इस 'इश्क' की बला को अपने सिर से टालने की भरसक चेष्टा कर रहा था। उसे लगता था जैसे लिली और उसका फैशनेबुल परिकर उसकी जीवन-शक्तियों का हास कर रहा है, उसकी चेतना को शिथिल बना रहा है और रूप की मोहिनी डालकर उसकी सोचने, समझने और विवेकपूर्वक कार्य करने की शक्ति का अपहरण कर रहा है। अपनी उन दिनों की स्फुट रचनाओं में गेटे ने अपनी इस घृणित आसक्ति के प्रति अस्वतन्त्र प्रकट किया है और लिली को मायाविनी बादूगरनी बताया है।

किन्तु बाइमार में आकर रहने पर भी गेटे की जीवन-प्रणाली में कोई विशेष अन्तर न हुआ। नौजवान ड्यूक और उसके साथियों के सम्पर्क में निरन्तर आमोद-प्रमोद में ही उसे जुदा रहना पड़ता। हाँ, वहाँ वह फ्रांकफुर्ट की भौंति किसी रूपसी नारी के हाथों की कठपुतली मात्र न था, वरन् उस पर ही सब कार्यों को सम्पन्न करने का उत्तरदायित्व था। वह नृत्यशालाओं, रंगमंचों, नाटकों, खेलों और पार्टियों का स्वयं प्रबन्ध करता, कभी घुड़दौड़ और शिकार आदि खेलने की योजना बनाता और कभी बाइमार के इर्दगिर्द के जंगलों और समीपवर्ती ग्रामों में दोस्तों और लड़कियों के साथ सैर-सपाटे की निकल पड़ता। गेटे के इस आचरण की कुछ लोगों ने निन्दा की है, यहाँ तक अशुभचारी और मननशील लेखक बाइलैण्ड ने भी इसे पार्श्विक वृत्तियों के प्रदर्शन की पराकाष्ठा बताया है। किन्तु गेटे को वह समय का अनव्यय न लगता—जैसा कि लिली की संगति में उसे ज्ञात होता था। निर्वेध विलास एवं अधिकार की स्पृहा ने उसकी मुक्त चेतना को चगा दिया था और उसका आन्तरिक प्रेम बाहरी आनन्द से ओतप्रोत हो उठता था। पवित्र और विरहित होता जा रहा था।

११ जून, सन् १७७६ को वह ड्यूक द्वारा स्टेट का प्रिवी कौंसिलर नियुक्त कर

दिया गया, जिससे सेन-संचालन और गृह-विभाग की व्यवस्था का भार भी उस पर आ पड़ा। गेटे की जिम्मेदारियाँ बढ़ गईं। उसका दैनिक कार्यक्रम अत्यन्त व्यस्त हो गया। वह सारे कामों की स्वयं देखभाल करता और गाँव-गाँव, घर-घर घूमकर किसानों और ग्रामीणों की जीवन-दशा का अवलोकन करता। कभी दूर खेतों अथवा उनकी भोंपड़ियों में घुसकर उनकी दुरवस्था पर करुणा से मर जाता और द्यूक से उनकी उन्नति और सुव्यवस्था की सिकारिश करता। एक बार छिन्नी गाँव में आग लगने पर वह स्वयं घटनास्थल पर पहुँच गया और बहुत देर तक अग्नि से संघर्ष करता रहा, उन्हीं दिनों उसने लिखा, “मेरी आँखों में आग की लपटें और धुएँ की तसवीर लिख गई हैं। मेरे पैरों की एड़ियों में अभी तक कसक और पीड़ा है। फायरब्रिगेडों के सम्बन्ध में मेरी पहले की धारणा अब बिल्कुल बदल गई है।”

बाइमार में रहकर उसने अपना आत्मानुभव बढ़ाया और उसकी विचारधारा में क्रमशः परिपुष्ट और विरसित होती गई। गेटे के प्रारम्भिक नाटकों, उपन्यासों और स्फुट कविताओं में इतनी परिपक्वता न आई थी, जितनी कि सन् १७७५ से लेकर सन् १७८६ तक की उसकी रचनाओं में दृष्टिगत होती है। इस समय की कृतियाँ जीवन के श्रेष्ठतम चित्रों से पूर्ण हैं। मानव की विभिन्न भावनाओं को उसने सन्ने कलाकार की मौति एक अदृश्य सूत्र में बाँधकर दर्शाया है। ‘इफीगीनी’ (Iphigenia), ‘इगमोंट’ (Egmont) और ‘विल्हेल्म माइस्टर’ (Wilhelm Meister) में उसकी दृष्टि जीवन के किसी एक पक्ष अथवा अंश-विशेष पर न पड़कर समष्टि पर पड़ती है और अनुभूति के व्यस्त पट पर एक विचित्र एकव्योत्पादन प्रकाश को फैलर देती है। सिद्धान्त रूप से गेटे तो न बदला था, उसके विचारों और दृष्टिकोणों में भी विशेष अन्तर न हुआ था, किन्तु उसकी अभिव्यञ्जना-शैली और कला का बाह्य रूप बदल गया था। उसकी भौतिक प्रवृत्ति अन्तः प्रवृत्ति में परिणत हो गई थी और रोमांटिसिज़्म से क्लासिसिज़्म की ओर उसका सहज मुकाब दील पड़ता था।

गेटे की चिंतन-शक्ति और प्रतिभा का सबसे भव्य रूप उसके एक नाटक ‘टोरक्वेटो टासो’ (Torquato Tasso) में प्रस्फुटित हुआ, जिसकी रचना उसने बाइमार में आते ही शुरू कर दी थी, किन्तु जो लगभग दस वर्षों में इटली लौटने तक समाप्त हुआ। ‘वेटेंर’ में दुःख और निराशा का कोलाहल है, ‘टासो’ कवि की वयःसन्धि की रचना होने के कारण कोमल कल्पना और प्रौढ़ भावनाओं से ओतप्रोत है। ‘वेटेंर’ में जीवन की गुनारी है, पर उसका कोई उपचार नहीं, ‘टासो’ में समस्या और उसका समाधान साथ-साथ प्रस्तुत किया गया है। ‘वेटेंर’ का शृंगार और यौवनेन्द्राद ‘टासो’ में आत्म-समर्पण और उत्सर्ग में परिणत हो गया है। उसमें गोधूलि की-सी मंदिर शिथिलता और जीवन की समरसता का पूर्ण सामंभस्य है। उसका ‘विल्हेल्म माइस्टर’ उपन्यास भी जर्मनी के

पारिवारिक और सामाजिक जीवन का सुन्दर दृग्दर्शक है। इसने अपने ही उपन्यास-क्षेत्र में धूम मचा दी और गेटे की विराट्-प्रतिमा, सूक्ष्म-चित्रण-शक्ति और अन्तर्वैभव का खजाना खोलकर जनता के समक्ष रख दिया।

वाइमार में आते ही एक और आश्चर्यजनक घटना गेटे के जीवन में घटी। चारलोट वॉन स्ट्राइन नाम की एक विवाहिता महिला से, जो आयु में उससे सात वर्ष बड़ी थी और जिसके कई बच्चे थे, उसका प्रेम हो गया। गेटे के इस विचित्र प्रणय-सम्बन्ध का लोगों ने भिन्न-भिन्न अर्थ लगाया है। कुछ व्यक्तियों की सम्मति में चारलोट वॉन स्ट्राइन के प्रति उसकी आसक्ति फ्रेडरिक और लिली की आसक्ति से सर्वथा भिन्न थी। वह उसे अपनी माँ अथवा अपनी मृत बहिन 'कार्नेली' के रूप में देखता था। उसे देखकर उसे वासना के बदले समादर का भाव जाग्रत होता और उसके सम्पर्क से उसे आन्तरिक शांति एवं साहित्यिक प्रेरणा मिलती। कुछ भी हो—यह सम्बन्ध भी अधिक न टिक सका और वह सन् १७८६ में चारलोट और वाइमार के शासन-भार से पियब छुड़ाकर इटली भाग आया। चारलोट को उसके इस आकस्मिक परिवर्तन का कुछ भी पता न लगा और सन् १७८८ में जब वह पुनः वाइमार लौटकर गया तो उनके पारस्परिक सम्बन्ध में पर्याप्त शिथिलता आ गई थी।

कला की साधना

जीवन और विज्ञान-सम्बन्धी कतिपय छुटपुट रचनाओं तथा उसकी अपनी 'आत्मकथा' के अतिरिक्त गेटे के जीवन की सबसे बृहत्तम कृति है 'फास्ट', जिसे पूरा करने में उसकी सारी उम्र हो खप गई। इस महानाटक में उसने अपने जीवन के असंख्य भाव-रूपों, विविध प्रसंगों और विशेष परिस्थितियों को काव्योचित रूप दिया, वैयक्तिक घरातल पर पनपने वाली भीतरी आत्मचेतना की रहस्यात्मक भावबजायाओं को उभारकर दर्शाया और स्नेहासक्ति हृदय की कण्ठ कल्पनाओं को शाश्वत सत्य में परिणत कर दिया। उसकी समस्त अनुभूतियों, यौवन की छुटपटाहट, संघर्ष, द्वन्द्व, विषमताएँ, मधुर और कटु स्मृतिपौं इसमें बिखरी पड़ी हैं, मानों अपने जीवन का सारा रस उँदेलकर उसने विश्वव्यापी वृत्तियों को कला और सौन्दर्य की रंगीनियों में रंग अपनी अमर कलाकृति द्वारा लोकोत्तर और कल्पनातीत रूप दे दिया है। इस महाग्रन्थ की कथन-शैली प्रधानतः भावात्मक है, किन्तु साथ ही इसमें बौद्धिक और नियुद्ध दार्शनिक-चिन्तन भी दृष्ट्य है। इसका कथानक गेटे से लगभग दो सौ वर्ष पूर्व रचित 'ओरफास्ट' (Urfaust) नामक पुस्तक से लिया गया है, जिसमें सहस्रों वर्षों से प्रचलित एक दुष्ट और बदकिस्मत जादूगर की अत्यन्त रोचक कथा वर्णित थी। स्वाबिया के निवासी इस जादूगर ने अपने 'चाचा' द्वारा दी हुई सम्पत्ति को आमोद-प्रमोद में उड़ाकर और निर्धन हो जाने पर संतोष करने के बजाय पुनः भौतिक उन्नति की लालसा में अपनी आत्मा को एक शतान

के हाथ बेच दिया था जिसकी आसुसी शक्ति की सहायता से वह चौबीस वर्ष तक निर्द्वन्द्व ऐश्वर्य और सांसारिक सुखों का उपभोग करता रहा, किन्तु अन्त में उसके पाप का घड़ा इतना लबालब भर गया कि उसके अंग-प्रत्यंग नोचकर उसे नरक की भोरण यातनाओं को सहन करने के लिए फेंक दिया गया। 'अरफोल्ड' की यह भयंकर कहानी मध्ययुगीन जर्मनी में अत्यन्त प्रसिद्ध थी और इस पुस्तक का यूरोप की समस्त भाषाओं में अनुवाद हो चुका था। एलिजाबेथिन-कालीन अंग्रेजी में अनुवादित होने पर इसने मारलोव को भी प्रभावित किया था और इस कथा का सूत्र पकड़कर उसने एक कल्पित डॉक्टर फोल्डस की कथा अपने अमर दुस्मान नाटक में प्रस्तुत की थी।

गेटे बास्त्याश्रया से ही इस कथा को सुनता आ रहा था। एक दिन कठपुतली के खेल में इसकी पुनरावृत्ति देखकर उसे अद्भुत अंतःप्रेरणा मिली और तभी से यह कथा उसके हृदय-मण्डल पर अंकित हो गई। इसी कथा के आधार पर एक विशद ग्रन्थ लिखने का संकल्प-विकल्प उसके मन में होता रहा। और चौबीसवें वर्ष में उसने अपनी यह पुस्तक लिखनी प्रारम्भ कर दी। मित्रों की प्रशंसा से उसकी लिखने की गति कभी तीव्र हो जाती और कभी विद्वान्देवी व्यक्तियों की निन्दा से उसका उत्साह शिथिल पड़ जाता। मस्तिष्क की अशांति ऊहापोह में इस प्रकार कई वर्ष बीत गये और सन् १८०६ में 'फोल्ड' का प्रथम भाग समाप्त हुआ।

गेटे के 'फोल्ड' में मनुष्य रूपधारी मेफिस्टोफेलीज (शैतान) 'अरफोल्ड' से कम भयंकर और मारलोव के दुस्मान नाटक से कम शानदार है, किन्तु उसकी अमूल्य बीमत्सता और क्रूर चेष्टाओं ने मार्गारेट-ट्रेडेडी को अधिक ध्वंजक बना दिया है। मार्गारेट सम्बन्धी कथ्य दृश्यों का उद्घाटन बल्लदी-बल्लदी होता है, जो बीच-बीच में गेय पदों के रस देने से अत्यन्त मर्मस्पर्शी और प्रभावोत्पादक हो गया है। मोली मार्गारेट जब फोल्ड की दुर्वासनाओं का शिकार होती है और माई वा पिता की मृत्यु के दारुण शोक से विविक्ष होकर अत्यन्त करुण गीत गाती है तो समस्त वातावरण विद्ध्व हो उठता है।

“ओफ़ ! मेरा दम घूट रहा है, से किजैसी ने मेरा गला दबोच दिया हो। मेरा हृदय टूटा जा रहा है।”

मस्तिष्कीय अस्तव्यस्तता के कारण वह अपने नवजात शिशु की भी हत्या कर देती है और उसे इस अपराध में मौत का दण्ड दिया जाता है। मार्गारेट की टपनीय मृत्यु के समय एक दिग्ग संगीत गुन पड़ता है कि मेफिस्टोफेलीज के पश्यन् और इसके द्वारा किये गये पापों के वाचवृद्ध भी उसे क्षमा कर दिया गया है। संगीत समाप्त होते ही शैतान के क्रूर अट्टहास के साथ 'फोल्ड' के प्रथम भाग का अन्त होता है।

‘फोल्ड’ का द्वितीय भाग घटनापूर्ण और दुरूहता लिये हुए है। उसमें अनेक कथाओं एवं उपकथाओं की उत्पत्ति और विकास, आन्तरिक एवं बाह्य निरीक्षण के आधार पर

मानवीय भावनाओं का सूक्ष्म चित्रांकन और ज्ञान-विज्ञान की न जाने कितनी बातें व्यक्त की गई हैं। प्रथम और द्वितीय परिच्छेद में फॉस्ट द्वारा स्वर्ग और नरक की साहसपूर्ण यात्राओं का वर्णन है। तृतीय परिच्छेद में प्रोक्त देश की सुन्दरी हेलेन का आविर्भाव होता है, जिसके अद्भुत सौन्दर्य पर फॉस्ट मुग्ध हो जाता है। रोमांटिसिज़्म और क्लासिसिज़्म के प्रतीक फॉस्ट और हेलेन के सम्मिलन से नवीन युग का प्रतिनिधित्व करने वाले बालक यूफोरियन की उत्पत्ति होती है। उसकी प्रकृति बड़ी ही चपल और विचित्र है। वह दृष्टलता, कूदता, नाचता, गाता, चढ़ता, उतरता और तरह-तरह के उत्पात करता हुआ कभी चुप नहीं बैठता। उसके माता-पिता उसकी इन आदतों से अत्यन्त दुःखी और परेशान हैं। अन्तमय में ही यूफोरियन की मृत्यु हो जाती है और उसके मरने के बाद शोक-गीत गाया जाता है। यूफोरियन तत्कालीन अंग्रेज़ कवि वॉयरन को लक्ष्य में रखकर लिखा गया है, जिससे गेटे बहुत प्रभावित था और बिना देले ही जिससे वह अपना आत्मिक सम्बन्ध मानता था।

चतुर्थ परिच्छेद में लड़ाइयाँ और साहसिक कृत्यों का उल्लेख है, जिसमें सम्राट् की ओर से फॉस्ट और मेफिस्तोफेलीज भाग लेते हैं। मेफिस्तोफेलीज भ्रमात्मक जल और अग्नि उत्पन्न करके शत्रु को पराजित करने में सफल होता है।

पंचम परिच्छेद में नाटकीय तत्व अपनी चरमता पर पहुँच गये हैं। मेफिस्तोफेलीज के सम्पर्क से फॉस्ट की आत्मा और सद्गुणों का दिन-दिन हास दिया गया है और सुख-प्रेम-वैर्य को पाकर वह इतना अविवेकी और क्रूर हो गया है कि थोड़ी-सी जमीन के लोभ में दो निरपराध वृद्ध व्यक्तियों का बध करा देता है। अपने अवसान-काल में शेतान की शक्तियों पर भी अविश्वास करने के कारण वह अंधा और निरुपाय हो मरने को पड़ा है। मेफिस्तोफेलीज के तत्वावधान में उसके लिए कब्र खोदी जा रही है, किन्तु उसे लगता है कि यह उसके लिए बनाए जाने वाले भवन-निर्माण की ध्वनि है। नियति का क्रूर व्यंग उस समय और भी मीपखुजा धारण कर लेता है जब कि फॉस्ट मावी सुखों की कल्पना करके खुरी में चिल्ला पड़ता है और तत्क्षण निर्जिव होकर कब्र खोदने वालों की गोद में डुलक पड़ता है। मेफिस्तोफेलीज भी इस दर्दनाक दृश्य को देखकर विचलित हो जाता है।

“मेफिस्तोफेलीज—आखिर यह मयानक, दुःखदायी मृत्यु की अन्तिम घड़ी भी आ पहुँची, जिसको यह बेचारा सदैव टालने की कोशिश करता रहा। अपने साहस और दम्भ-बल से इतने मेरी भी अवहेलना की, किन्तु समय चरदस्त है, वह टाले नहीं टलता। देखो, इस वृद्ध की क्या दशा है। घड़ी भी स्तब्ध हो गई है।

“प्रतिध्वनि—घड़ी भी स्तब्ध हो गई है—वैसे कि कुत्तान् अर्ध-रात्रि। उसकी मुर्रों दक गई हैं।”

“मेफिस्टोफेलीज—उसकी सुइयाँ रुक गई हैं और सब कुछ समाप्त हो गया है।”

कहना न होगा, ऐहिक उन्नति-श्रवणति, जीवन-मृत्यु और सुख-दुःखों का द्वितना गम्भीर तथ्य गेटे के इस महा नाटक में सन्निहित है। प्रत्येक मानव में सत्-असत् की दो प्रवृत्तियों का सदैव द्वन्द्व रहा है। महुत्वाकांक्षा और मुखोपभोग की लालसा विवेक, नीतिश्रुति और सुस्थिर मन पर अनायास ही विजय प्राप्त कर लेती है और मानव को नीचे पतन के गर्त में ढकेल देती है।

गेटे की जिन मूल अंतः-प्रवृत्तियों का उल्लेख हम ऊपर कर चुके हैं—उनका आभास हमें प्रसाद की रचनाओं में भी यत्र-तत्र होता है। मानव-हृदय की बेदना और विरह-कातरता जो ‘श्रीष्ट’ में व्यक्त हुई, यी वह समय की रगड़ खाकर भावों की गहराई और मानव-जीवन के सत्य में बदल गई। ‘सहर’ का एक स्फुट पद देखिये—

“जीवन कितना ? अति लघु क्षण,

ये क्षण धूल से कण-कण।

तृष्णा यह अनिल दिशा बन,

रिक्तताती रक्तिम यौवन ॥

वेदना विकल यह चेतन,

जड़ का पीड़ा से नर्तन।

सत्य-सीमा में यह कम्पन.

अभिनयमय हूँ परिवर्तन ॥”

कमी कवि का हृदय आशा के आलोक से भर जाता है, कमी अतीत की स्मृतियाँ उमर आती हैं और कमी विशाद की छाया उसके हृदय को मलिन बना देती है। कोलाहल से दूर वह उस निर्जन स्थान में जाना चाहता है, वहाँ चिरंतन-विधाम और अमर-जागरण की ज्योति बिलती हुई हो।

“ले चत वहाँ भुलावा देकर.

मेरे नाविक ! धीरे-धीरे।

जिस निर्जन में सागर लहरी,

धम्वर के कानों में गहरो—

निदरल प्रेम कथा बहती हो,

तज कोलाहल की धवनी रे !

धम विधाम सतिज बेला से—

जहाँ सृजन करते बेला से—

धमर जागरण उदा मयन से—

बिलराती हो ज्योति धनी रे ॥”

प्रसाद की बहुमुखी प्रतिमा का ज्यों-ज्यों विकास होता है, उसकी जीवन-सरणि विविध दिशाओं का अनुधावन करती हुई प्रवाहित होती है। कभी इतिहास के गौरव-गान में वह रम जाती है, कभी अतीत उसे अपनी ओर आकृष्ट करता है और कभी जीवन का गम्भीरतम तथ्य कण-कण हो उसके समक्ष विखर जाता है। प्रसाद के नाटकों में बौद्ध-संस्कृति और भारत के अतीत जीवन की झोंकी है। 'राज्यश्री', 'विशाल', 'अज्ञातशत्रु', 'जन्मेजय का नाग-यज्ञ', 'चन्द्रगुप्त', 'स्कन्दगुप्त' आदि सभी नाटक सांस्कृतिक भावनाओं से युक्त और मानवीय-भावनाओं का सूक्ष्म विश्लेषण प्रस्तुत करते हैं। गेटे के नाटकों में अमानुषी-तत्त्व की प्रचुरता होने से दुरुहता और एकांगीपन है। उनमें मानव-हृदय को विलोदित करने वाली वे अमर भावनाएँ और जीवन का वह साम्य और समरसता नहीं मिलती, जो प्रसाद के नाटकों में एक विशिष्ट युग का चित्रण होने से एहज ही विद्यमान है। गेटे के नाटकों में मानवीय और आसुरी शक्ति का संघर्षमय द्वंद और आकस्मिकता होने से जीवन-विकास को अपूर्णता प्रकट होती है, प्रसाद के नाटकों में जीवन-समाष्ट के समस्त तत्त्वों का निदर्शन होता है। उनके नाटकों के छोटे-बोटे गेय-पदों में भी काव्यत्व और कला का निर्विघ्न विकास देखा जा सकता है। 'अज्ञातशत्रु' से उद्धृत श्यामा के गीत में अंतस्तल की पीड़ा और हृदय की कसक है।

‘निर्जन गोधूति प्रातर में खोले पराङ्कुटी के द्वार ।’

“पलकें झुकी पवनिका-सी थीं,

अन्तस्तल के अभिनय में।

इधर घेबना धम-सीकर,

भासू की झुँदें परिचय में॥

फिर भी परिचय पूछ रहे हो,

विपुल विश्व में किसको झूँ ?

चिनगारी श्वांतों में उड़ती,

रो तू ठहरो हम से खूँ॥”

‘जन्मेजय का नाग-यज्ञ’ से लिए हुए मणिमाला के निम्न कथन में सरस कल्पना और ओजपूर्ण शैली के दर्शन होते हैं।

मणिमाला—“मुझसे तो मानो कोई कहता है कि महाशून्ध में विश्व इसीलिए बना था। यही उद्देश्य था कि वह एक स्रोतस्वती की तरह नील धनराजि के बीच, मृषिका की छाया में वह धत्ते और उसकी मृदु-बोचि से सूरभित पवन के परमाणु धाकाश की शून्यता को परिपूर्ण करे।”

आस्तिक पूछता है—“क्या तुम कोई स्वप्न सुना रही हो ?”

मणिमाला—“यह स्वप्न नहीं है, अविष्य की कल्पना भी नहीं है। जब संध्या

को अपने श्याम श्रंग पर तपन रश्मियों का पीला भ्रंगराग लगाए देखती हूँ, तब हृदय में जो भाव उत्पन्न होते हैं—वे स्वयं मेरी समझ में नहीं आते, किन्तु फिर भी जैसे कोई कहता हो कि उस सुदूरवर्ती शून्य क्षितिज के प्रत्यक्ष से उस कोकिल का कोई सम्बन्ध है, और वह सम्बन्ध तभी विदित होगा जब शून्य पर फिर कालिमा के आवरण ढढ़ने और कोकिल बोली का अर्थ समझ में आ जायगा।”

नीचे के अन्तरण में प्रणय-व्यंजिता नारी के मनोभावों का कैसा सुन्दर चित्रण है—

“प्रणय-व्यंजिता स्त्रियाँ अपनी राह के रोड़ों, बिघनों को दूर करने के लिए धृष्ट से भी दृढ़ होती हैं। हृदय को छीन लेने वाली स्त्री के प्रति हृतसर्वस्वः रमणी पहाड़ी नदियों से भयानक, ज्वालामुखी के भी घोभत्स और अनल-शिखा से भी सहृदय होती है।”

प्रसाद के ‘कामना’ और ‘एक घूँट’ नाटक आन्तरिक और दार्शनिक तत्त्वों से परिपूर्ण हैं। इनकी सभी रचनाओं में कुछ न कुछ अद्भुत चमत्कार देखा जा सकता है, यहाँ तक कि छोटी-छोटी कहानियों में भी दार्शनिक-विवेचना और मनोभावों की सूक्ष्म व्यञ्जना है। ‘आनारा टीका’ की इन पंक्तियों में प्रेम और प्रणय का कैसा विचित्र वृद्ध है।

“विश्वास ? क्यापि नहीं बुद्धगुप्त ! जब मैं अपने हृदय पर विश्वास नहीं कर सकी, उसी ने धोखा दिया, तब कैसे कहूँ—मैं तुम्हें प्रणय करती हूँ। फिर भी तुम्हारे लिए मर सकती हूँ, भ्रंशर हूँ जलदस्थ ! मैं तुम्हें प्यार करती हूँ। चम्पा रो पड़ी।”

‘अयोगी का मोह’ शीर्षक कहानी से लिये गये इस अन्तरण में दार्शनिकता और गम्भीर चिन्तन है।

“सहरे क्यों उठती और फिर विलीन होती है ? बुद्बुद् और जलराशि का क्या सम्बन्ध ? मानव-जीवन बुद्बुद् है कि तरंग ? बुद्बुद् है तो विलीन हो फिर क्यों प्रकट होता है। मलिन शंश फेन कुछ जल से मिलकर बुद्बुद् का अस्तित्व क्यों बना देता है। क्या वासना और शरीर का भी यही सम्बन्ध है ? वासना की शक्ति कहाँ-कहाँ किस रूप में अपनी इच्छा चरितार्थ करती हुई जीवन को प्रभूत-नारत का संगम बनाती हुई अनन्त कास तक दौड़ लगावेगी ? कभी अवसान होगा, कभी-अनन्त जल-राशि में विलीन होकर अपनी अलख समाधि लेगी।”

प्रसाद ने भी गेटे की भाँति अपने जीवन में केवल तीन ही उपन्यास लिखे—‘कंमल’, ‘विलीन’, और एक ‘ईराणी’ नाम का अधूरा उपन्यास। तीनों में जीवन का तत्त्वज्ञान और मानवीय भावनाओं की कलापूर्ण अभिव्यक्ति हुई है, मानो मानव-जीवन के समस्त पाप, दुःख, अज्ञान, विषाद और दुश्चिन्तों को स्वीकार कर उन्होंने मनोवैज्ञानिक ढंग से अपनी संलग्न चेतन-शक्ति और कल्पना द्वारा एक अपूर्व मानव-नृति का सूत्रन कर उसके विराट् रूप का दर्शन कराया। अपने उपन्यास के पात्रों के साथ प्रसाद ने

भावतादात्म्य का अनुभव किया और उनके सुख-दुःखों, विचारों एवं भावनाओं में अपनी-अपनी आत्मा का स्पन्दन ध्वनित किया।

किन्तु उनकी समस्त जीवन-शक्तियों का समाहार 'कामायनी' में आकर हुआ। इस खण्डकाव्य में कवि के बौद्धिक विकास, जीवन के सत्य, सौन्दर्य और साधना का श्रेय भरा है। जीवन-व्यापी परिश्रान्ति से शिथिल कवि की कल्पना मानो आध्यात्मिक प्रवाह में डूब गई है और आदिम युग की मानव-सम्यता के द्वार खटखटाती हुई दार्शनिकता और आत्मप्रकाश की ओर मुड़ बह चली है। 'कामायनी' में आदि-पिता वैवस्वत मनु और आदि-जननी भद्रा (काम की पुत्री कामायनी) की कथा है। देव-सृष्टि के जलप्लावन के दृश्य से इस काव्य का आरम्भ होता है। मनु इस विध्वंसकारी दृश्य के मध्य एकाकी, चिंतित और निराश बैठे हुए हैं। अकस्मात् उनकी भद्रा से मुठभेड़ होती है और वे उसे पत्नी रूप में स्वीकार कर लेते हैं। कुछ दिन उसके साथ आनन्दपूर्वक रहकर उनके मन में उन्नाटन होता है और वे भ्रमण के लिए निकल पड़ते हैं। वहाँ इडा (झुड़ि) से उनका साक्षात्कार होता है और वे उस पर आसक्त हो जाते हैं। इस पर प्रजा विद्रोह करती है, और मनु घायल हो जाते हैं। भद्रा अंत में आकर उनका कल्याण करती है और इच्छा, कर्म, ज्ञान के समन्वित ज्योतिर्मय त्रिपुर का दर्शन कराती है।

'कामायनी' में गूढ़ तात्त्विक विवेचन, प्रकृति-चित्रण, सौन्दर्य और रहस्यमय चेतन का वृहत् संयोजन है। विश्व के कोलाहल से दूर अदृश्य मानस-जगत् की असंख्य उदात्त-भावनाओं को अपने उन्मुक्त उच्छ्वासों में भर कवि ने निस्सीम गगन में निर्बंध छोड़ दिया है और साधना की तल्लीनता में अपने हृदय का समस्त रस इस भव-सागर में उँदेल बह मानो निश्चिन्त हो गया है।

परिणति

गेटे और प्रसाद की कृतियों में यत्र-तत्र रहस्याभास भी है, जो परोक्ष का संकेत है और विराट्-शक्ति की सत्ता का ध्वजक है। 'फॉल्ट' में फॉल्ट मार्गारेट से कहता है—

“उसकी व्याख्या करने का कौन चाहस कर सकता है और इसका स्फटिकरण भी कैसे किया जाय—यह कहकर कि 'मैं उसमें विश्वास करता हूँ।' जो देखता, चलता और अनुभव करता है वह कैसे उसकी सत्ता को अस्वीकार कर सकता है यह कहकर कि 'मैं उसमें विश्वास नहीं करता।'” वह सर्वशक्तिमान् परमेश्वर क्या मेरे, तेरे और समस्त चराचर जगत् के रूप में व्यस्त नहीं होता? क्या हमारे ऊपर आकाश नहीं है, क्या हमारी दृष्टि के समस्त पृथ्वी का अनन्त प्रसार फैला हुआ नहीं है और क्या हमारे सिरों पर मित्र की भाँति मुस्कराते चाँद-सितारे नित्य ही उदित नहीं होते? मुख से मुख, नेत्र से नेत्र, हृदय से हृदय और तेरा-मेरा साक्षात्कार होने पर क्या उसकी परोक्ष-अपरोक्ष सत्ता का ग्रामाण नहीं होता और क्या इस प्रकार तेरे-मेरे जीवन के चतुर्दिक् लिपटे हुए दृश्य-अदृश्य रहस्य

का उद्भाटन नहीं हो जाता। उसकी शक्ति अस्मिता और अचिंत्य है। उस अचिंत्य तत्वा की अचेतन-अमिग्निकि को अपने हृदय में अनुभव कर और जब तेरा हृदय दिव्य-रस से सराबोर हो जाय तो उसी को ब्रह्मानन्द, प्रेम और ईश्वर की निनादित होती हुई कृपा समझ ।”

‘कामायनी’ में भी मनु महाविनाश की देखकर अप्यात्म-चित्तन-रत हो जाते हैं। उन्हें सूर्य, चन्द्र, पृथ्वी, आकाश यहाँ तक कि दूरलोक के प्रत्येक कम्पन में उसी विराट् की जाया वृत्तपाती दृष्टिगत होती है ।

विश्वदेव, सविता या पूषा,

सोम, मरुत चंचल पवमान;

घटण आदि सब घूम रहे हैं,

किसके शासन में समस्तान ?

किसका या भू-भंग प्रलय-सा,

जिसमें ये सब विकसत रहे;

मरे ! प्रकृति के शक्ति-चिह्न ये,

फिर भी कितने निबल रहे !

विकसत हुआ-सा काँप रहा था,

सकल भूत चेतन समुदाय ।

×

×

×

अन्तरिक्ष में ज्योतिर्मान्,

यह, नक्षत्र और विद्युत् कण ॥

×

×

×

छिप जाते हैं और निकलते,

आकर्षण में तिवे हुए;

तुल्य बीर्य सहसहे हो रहे,

किसके रस से तिवे हुए ?

तिर नीचा कर किसकी सत्ता,

सब करते स्वीकार यहाँ;

सदा भीन हो प्रवचन करते,

जिसका, यह अस्तित्व यहाँ ?

हे अनन्त शमणीय ! कौन तुम ?

यह मैं कहे कह सक्ता !

कहे हो ? क्या हो ? इमरा तो,

भार विचार मैं सह सक्ता !

हे विराट् ! हे विश्वदेव ! तुम,
 कुछ हो ऐसा होता मान';
 मंत्र गंभीर धीर स्वर संगुत,
 यहो कर रहा सागर मान।”

प्रसाद और गेटे की सबसे बड़ी लूथी है कि उन्होंने मानव-जीवन के किसी भी पहलू को ग्रहण नहीं छोड़ा। उनकी कृतियों जीवन-समष्टि के समन्वयात्मक संस्कारों का मध्य समारोह हैं। उनकी दृष्टि रमणी की कोमलता और स्थूल सौन्दर्य तक ही सीमित नहीं, बल्कि त्रिभिन्न से दूर परिबर्णनी चेतना को स्पर्श करती है। इन-दोनों महाकवियों के ग्रन्थ 'फॉस्ट' और 'कामायनी' क्रूर काल के माल पर अमर सौभाग्य-विन्दुवन् हैं। एक में जीवन-समष्टि का सांगोसांग पदार्थ-पाठ है तो दूसरा उसका सार-अंश। एक में विरोधी सत्त्वों का संघान है तो दूसरे में आत्मिक मनोमात्रों को अधिकाधिक रम्य बनाने का उपक्रम। दोनों में चिरंतन स्वर और शायत-संगीत सुन पड़ता है।

वैसे जल का बुदबुद नीचे से स्वतः ऊपर उठकर आता है, उसी प्रकार इन महाकवियों की अंतरचेतना भी मन की गहराइयों से उभरकर ऊपर भक्तक मारती है और विराट्-चेतना में लीन हो उसी को व्यक्त करती हुई उसी में समाहित हो जाती है—स्थूल-दृष्टि से दूर—न जाने कहाँ !

‘कामायनी’ का संदेश

[प्रेमशंकर तिवारी]

कामायनी आधुनिक हिन्दी साहित्य की महान् विभूति है। ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक आधार से लेकर प्रसाद ने मानवीय भावनाओं तथा सामाजिक दशा का अत्यन्त सजीव चित्र इसमें प्रस्तुत किया है। महाकाव्य पर विचार करते समय प्रसिद्ध आलोचक ‘अबरकाम्बो’ ने अपनी पुस्तक ‘दि इपिक’ में कहा है—“महाकाव्य सम्पूर्ण मानवता का प्रतीक है।” इस प्रकार ‘कामायनी’ काव्यानन्द के साथ ही साथ मानवता को अनेक मंगलमय संदेश देती है। उपनिषद् की अखंड ज्ञानराशि, बौद्ध-दर्शन का प्रतीत्य समुत्पाद, शैव-सिद्धान्त की सरसता, सूफीमत का आत्म-समर्पण, आधुनिक मनोविज्ञान एवं राजनीति सभी एक साथ इस महाकाव्य में केन्द्रीभूत हो गये हैं। ‘साकेत’ और ‘प्रियप्रवास’ से ‘कामायनी’ अनेक चरण आगे बढ़ने में समर्थ हुई है।

‘कामायनी’ आदि पुरुष मनु एवं मानवता का इतिहास है। इसका कथा-सूत्र वेद, उपनिषद्, पुराण आदि प्राचीन संस्कृत ग्रन्थों में अनेक स्थल पर बिखरा हुआ मिलता है। कवि ने अपनी कल्पना-शक्ति के द्वारा उनमें एक तारतम्य स्थापित किया है, जिसके द्वारा कथानक की पूर्णता के साथ ही साथ आधुनिक समस्या-चित्रण भी सम्भव हो सका। वह मिल्टन के ‘पैराडाइज लास्ट’, ‘पैराडाइज रिगेण्ड’ तथा दोंते की ‘डिव्वाइन कॉमेडी’ की समकक्षता में रखी जा सकती है। वर्तमान संघर्षमय परिस्थिति में लिखी गई यह गति युग-अभिव्यक्ति से ओत-प्रोत है। उसकी अनेक काल्पनिक घटनाएँ आधुनिक समस्या की ओर संकेत कर स्वयं समाधान भी प्रस्तुत करती हैं। युग के प्रति उसकी कामना है—

“चेतना का सुन्दर इतिहास

अखिल मानव आर्थों का सत्य;

विश्व के हृदय-घटल पर दिव्य

अक्षरों से अंकित हो नित्य।”

कथा का आरम्भ मनु की चिंता से होता है। इसी स्थल पर कवि देव-गृष्टि की अपूर्णता का परिचय देता है। उनकी ‘मुख विमावरी’ तो ‘ताराओं की कल्पना’ मात्र थी। ये सभी विलासिता के नट में डूबे हुए थे। वह वास्तविक मुख नहीं, केवल ‘मुख का संग्रह’ था। इसी कारण वह ‘मधुमय वंगत’ अनन्त न बन सका। आगे चलकर ‘इडा’ सर्ग में कवि ने पुनः इसी प्रसंग पर विचार किया। दानव एवं देवता दोनों ही अपूर्ण थे।

यदि एक ‘दीन देह’ का पुजारी था, तो अन्य ‘अपूर्ण अहंता’ में ही, भ्रमवश स्वयं को प्रवीण समझ बैठा। दोनों का ही जीवन एकांगी था, इसी कारण द्वन्द्व चलता रहा। ऋग्वेद में मनु को मानवता का जन्म-दाता, आदि-पुरुष मानकर उन्हें ऋषि की संज्ञा दी गई है। मानवता ही देवत्व का सृजन करती है। मानव सर्वोपरि और पूर्ण है।

अद्वा ‘कामायनी’ के कथानक को आगे बढ़ाती है। मलयानिल की इस चपला बाला को ‘काम-गोत्र-ज्ञा’ मानकर कवि ने उसमें टया, माया, ममता, मधुरिमा, अगाध विश्वास का संचय किया है। अद्वा के द्वारा ही समस्त अभिव्यक्ति भी हुई है। वह मनु का आचरण हटाकर निराशा तथा जड़ता को आशा तथा चेतनता में परिवर्तित कर देती है। ‘अमृत-सन्तान’ होकर भी वे ‘अपने ही बोझ’ से दबे जा रहे हैं। मनु की इस सुप्त शक्ति को जगाने का कार्य अद्वा ने किया। दुःख की क्षणमग्नता, मानव की शक्ति, कर्म का सिद्धान्त, ईश का रहस्य परदान, रामी कुछ मनु के सम्मुख प्रस्तुत कर ‘मधुरी’ ने उन्हें कर्म के लिए प्रेरित किया। मनु जीवन की जिस व्यस्त प्रहेलिका को सुलझाना चाहते थे, वह उमी के द्वारा सम्भव हो सकी। जीवन के प्रति उत्ती क्षण उन्हें एक अनुराग उत्पन्न हो गया। वे भी ‘शारवत्’ होने की कामना करने लगे। इस अवसर पर अद्वा का उद्बोधन गीत ‘गीता’ के कर्मवाद का साहित्यिक संस्करण बन गया है। यह कहती है, “समस्त मानवता के विकास हेतु, कष्ट से भयभीत हो जाना जीवन से पराजय मात्र लेना मानवता का कलंक है। कर्म के साथ ही शक्ति की भी अपेक्षा है। क्योंकि विश्व में स्पर्धा की परम्परा-सी लगी हुई है। अपनी शक्ति के अनुसार ही व्यक्ति यहाँ ठहर सकता है। ‘शक्तिशाली हो विजयी बनो’ के द्वारा ही वह मनु में विद्युत्-शक्ति का संचार करने में समर्थ हुई। साथ ही निराशामय, पयःप्रद मानवता के लिए अद्वा का समस्त प्रवचन एक यरदान है—क्रिया-शक्ति से परिपूर्ण। उसका फलन है—

“एक पुन, यह विस्तृत भू-खंड,
प्रकृति वैभव से भरा अमंद ।
कर्म का भोग, भोग का कर्म,
यही जड़ का चेतन आनन्द ॥”

केवल क्रियाशक्ति ही जीवन को पूर्ण नहीं बना सकती। इसके लिए मननशील कवि ने उपनिषद् की अद्वैत-भावना, शैव-दर्शन की समरसता तथा बौद्ध धर्म के मध्यम मार्ग का प्रतिपादन किया है। एकांगी होने के कारण ही सर्व-सम्पन्न देव-योनि का विनाश हो गया था। ‘सौन्दर्य-जलधि’ से केवल ‘गरल-पात्र’ भरने वाले ‘जड़ देह मात्र के प्रेमी मनु’ पूर्ण काम न हो सके थे। काम ने मनु को शाप देकर सृष्टि का चित्रण किया, उसका प्रमुख कारण ‘द्वयता’ है। इसी से वह सुखी न रह सकेगी। वह

‘विरह-मरी’ रहेगो। मनु स्वयं द्वैत और द्विविधा को ‘प्रेम बँटने का प्रकार’ मानते हैं। कवि ने वैज्ञानिक प्रमाणों से भी इसकी पुष्टि की है। अर्द्धा अपने पुत्र मानव को ‘सबकी समरसता’ का प्रचार की ही शिक्षा देता है। जीवन में सुख-दुख की समस्या पर विचार करते समय कवि ने दोनों में कोई मौलिक अन्तर नहीं माना। वे एक ही शक्ति के प्रति-बिम्ब हैं। ‘समरसता ही अखंड आनन्द का वेश है।’ अर्द्धा मनु को इच्छा, ज्ञान और कर्म का साक्षात्कार कराके आनन्द तक ले जाती है। मानव को अर्द्धामय तथा दृढ़ को तर्कमयी की संज्ञा देकर माघी मानवता के कल्याण के लिये उनका मिलन भी वही कराती है। बुद्धि, हृदय, मस्तिष्क, मन, श्रेय, प्रेम, यथायं, आदर्श अपने समन्वय स्वरूप में ही अखंड आनन्द का सूत्रन कर सकते हैं। ‘कामायनी’ की इस मिलन विचारधारा में उपनिषद् का ‘नेह नानास्ति किञ्चन, द्वितीया द्वैभ्यं भवति’ साकार हो उठा है। आज की विरोधी शक्तियों से, जो आपस में संघर्ष कर क्षीण हो रही हैं, उनका कथन है—

“शक्ति के विप्लवकाल जो घ्यस्त,

विकल बिलसरे हूँ, हो निरुपाय।

समन्वय उसका करे समस्त,

विजयिनी मानवता हो जाय ॥”

नियति भी कर्म का बन्धन नहीं, यदि क्रिया और शक्ति में सम्बन्ध स्थापित है।

आज के बुद्धिवादी युग में अनेक विपन्नताओं का कारण अर्द्धा का अभाव है। मानवीय भावनाओं का कोई सत्कार नहीं करता। विश्वास संसार से लुप्त हो जाना चाहता है। इसी कारण मस्तिष्क हृदय के विरुद्ध है, और दोनों में सद्भाव स्थापित नहीं हो पाता। राग-विराग के कारण मानव ‘शतशः विभक्त’ हो गया है। इस समन्वय के लिये अर्द्धा की नितान्त आवश्यकता है। ‘कामायनी’ की अर्द्धा का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण आज की प्रत्येक समस्या का समाधान कर सकता है। तर्कों से तो केवल द्विद्र मात्र बन जाते हैं। इसी कारण सत्य शब्द अत्यन्त गहन होकर ‘मेघा के क्रीड़ा-पंजर का पाला हुआ गुहा’ बन गया है। आदि से अन्त तक ‘कामायनी’ का प्राण ही अर्द्धा है। अर्द्धा ही आनन्द का दर्शन कराने की शक्ति रखती है। छान्दोग्य उपनिषद् के अनुसार ‘आस्तिक बुद्धि इति अर्द्धा’ ही कवि को कल्पना के अधिक समीप है। श्रुत्येव १०-१५१-५२ में कहा गया है।

‘प्रियं अद्वे ददतः, प्रियं अद्वे दिदासतः।’

हे अर्द्धा ! दान देने वाले तथा लेने वाले दोनों के लिये प्रिय बनो। शतपथ ब्राह्मण के अनुसार अर्द्धा मनु-पत्नी, मानवी तथा मानव की माता है। अपनी इसी अर्द्धा माता को भूलकर संसार अनेक यातनाओं में लिप्त हो गया है। अर्द्धा के द्वारा ही मानवता

का कल्याण संभव है। गांधी जी ने इसी ओर एक प्रयास किया है।

‘कामायनी’ में नारी और पुरुष

नारी-पुरुष की समस्या पर ‘कामायनी’ में अनेक स्थलों पर विचार किया गया है।

अदा, इड़ा नारी के दो विभिन्न स्वरूप कवि ने प्रस्तुत किये हैं। एक हृदय पक्ष की अधिष्ठात्री है, तो दूसरी बुद्धि की प्रतिनिधि। दोनों ने ही मनु के प्रति आत्ममर्पण किया था, किन्तु अदा के प्रेम में त्याग तथा तीव्रता अधिक है। मनु को कर्तव्य-पथ पर अग्रसर करने के लिये अदा की आवश्यकता थी, किन्तु भावी मानवता के लिये सारस्वत प्रदेश की रानी इड़ा ही अधिक उपयोगी मित्र हो सकती है। वह ‘जन-पद कल्याणी’ भी है। पुरुष नारी के अधिकारों पर यद्यपि स्वतन्त्र रूप से विचार नहीं किया गया, तथापि भावना को प्रधानता दी गई है। यदि अदा मनु को सरिता, मरु, नग, कुंज अथवा गली में खोज लेने के लिये स्वयं को भूल गई थी, तो मनु भी एक बार उसे पाकर भयावने अंधकार में खो नहीं देना चाहते थे। वे तो ‘अदायुत’ तक हो गए थे। नारी-पुरुष का यह मधुर मिलन ही भावुक कलाकार का सत्य है। पौष्य का प्रतीक मानव तथा कौमार्य की देवी नारी दोनों एकाकार होकर ही पूर्ण बन सकते हैं। इसी कारण उन्होंने नारी के आँसू से मीठे अंचल पर मन का सब कुछ रखकर अपनी स्मित रेखा से सन्धि-पत्र लिखने के लिये कहा है। ‘पुरुषत्व मोह’ में जब मानव ‘नारी की सत्ता’ भूल जाता है, तो उसे अनेक यातनाओं का सामना करना पड़ता है। अदाविहीन मनु की दशा पर स्वयं नियति भी द्रवित हो उठो थी। इड़ा का महश्च भो कवि ने कितने भाँवि कम नहीं होने दिया। वह केवल निराश्रित मनु को प्रश्रय ही नहीं देती, बरन् भावी मानवता के भाग्य-विधायक मानव को ‘राष्ट्रनीति’ की भी शिक्षा देती है। मनु को अनेक अधिकारी का बोध भी उसने कराया था। अदा के सम्मुख भी वह अपनी समस्त नम्रता लेकर क्षमा-याचना के लिये उपस्थित हुई थी। उसकी स्नेहमयी भावना के कारण सारस्वत नगर की प्रजा भी उसी प्रेम करती थी। अदा यदि जीवन की आधार-शिला है, तो इड़ा उसकी गति। नारी का अत्यन्त मंगलमय स्वरूप ‘कामायनी’ में प्रस्तुत हुआ है। लज्जा कहती है—

“नारी, तुम केवल अदा हो

विश्वास रजत नग पथ-तल में;

पौष्य-स्रोत - सो बहा करो

जीवन के सुन्दर समतल में।”

पुरुष-जीवन की निर्मल स्रोतस्विनी है अदामय नारी। किन्तु बिना समतल के उसका भी कोई अस्तित्व नहीं। नारी-पुरुष को अपने संकुचित रंगमंच से हटकर एक व्यापक भूमि पर मिलकर जीवन-पथ को मंगलमय बनाने का आग्रह प्रसाद ने किया है।

मानवीय भावनाओं का चित्रण

मानव-हृदय में पल-पल उठने वाली अनेक भावनाओं का चित्रण भी 'कामायनी' में अत्यन्त सुन्दर हुआ है। प्रत्येक सर्ग का शीर्षक ही एक मनोविकार है। प्रेम, यौवन, सौन्दर्य के अन्तर्गत उन सभी का समावेश हो जाता है। जीवन की इन भावनाओं पर विचार करते समय कवि ने सर्वत्र उन्हें एक आध्यात्मिक एवं रहस्यात्मक स्वरूप प्रदान किया है। लौकिक होते हुए भी वे नैसर्गिक हैं। यौवन चेतना का प्रतीक है। सौन्दर्य उसी का उज्ज्वल वरदान। उसमें कहीं भी ऐन्द्रियता, ऐहिकता अथवा उच्छृङ्खलता की छाया तक नहीं मिलती। 'लज्जा' सौन्दर्य की जो मार्मिक परिभाषा करती है, वह सर्वथा निरञ्जल एवं सत्यमय है। वह शिवं, सुन्दरं से भी अभिभूति है। 'रहस्य', 'दर्शन' एवं 'आनन्द' में आकर यह सौन्दर्य रहस्यात्मक तथा अलौकिक हो गया है। प्रेम, सौन्दर्य तथा यौवन के माधुर्य गायक 'प्रसाद' ने जीवन की इस अमर पिपासा को राबर्ट ब्रिजेज की 'दि टेस्टामेंट आफ् ब्यूटी' को दार्शनिकता एवं रहस्यवादिता के समीप लाकर प्रस्तुत किया है। वह प्रेम लौकिक से अलौकिक की ओर बढ़ता चला जा रहा है—अखंड आनन्द पालने के लिए। जीवन में कवि ने उसी को नियम माना है, जिससे जीवन चलता रहे। चेतना ही गति है, अर्थात् जीवन, बढ़ता मरण है, अर्थात् अन्त। कवि के जीवन में नवीनता, सजीवता का आग्रह है, उन्मत्ता का नहीं 'विद्युत् को प्राणमयी धारा' ही जीवन की वास्तविकता है। भद्रा कहती है—

“सत्य नहीं केवल जीवन सत्य

कहण यह क्षणिक हीन अवसाद;

तरल आकांक्षा से है भरा

तो रहा आशा का घालाव।”

कीट्स का 'ब्यूटी इज ट्रुथ, ट्रुथ इज ब्यूटी' प्रसाद की सौन्दर्य-भावना के अत्यन्त समीप है। कवीन्द्र रवीन्द्र ने भी सौन्दर्य एवं प्रेम को इसी सत्य समन्वित स्वरूप में प्रस्तुत किया है। उन्होंने कहा है—‘यह संसार मयूर है। मैं मरना नहीं चाहता, वरन् चिरनवीन मानव-जीवन में सदा विचरना चाहता हूँ।’ प्रसाद भी प्रेमिन्द्र जर्मन दार्शनिक शापेनहार्ड के इस मत को नहीं मानने के लिये सर्वोत्तम वस्तु यी भूतल पर जन्म न लेना, और उससे भी अधिक मुन्दर है—शीघ्र ही मर जाना। वे प्राचीन 'वीर भोग्ये वसुधरा' के समर्थक हैं। उन्होंने 'काव्य' का प्रयोग भी इसी व्यापक अर्थ में किया है। कवि उसे 'अद्वय निधि' मानता है।

'कामायनी' की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि

सांस्कृतिक पृष्ठभूमि पर 'कामायनी' का जो चित्र प्रस्तुत किया गया है, उसमें आधुनिक, सामाजिक एवं राजनैतिक दृष्टिकोणों की क्रांतिकारक व्याख्या प्राप्त होती है।

काम के शाप से लेकर ‘संघर्ष’ के प्रजा विद्रोह तक सामाजिक विषमता के अनेक स्थल मिलते हैं। विश्व अपनी बुरी दशा लेकर गिरता-पड़ता चला जा रहा है। परस्पर एक-दूसरे को पहिचानता नहीं। कवि ने इसका कारण ‘संकुचित दृष्टि’ को बताया है। मानवता की कथा के द्वारा ‘कामायनी’ वसुधैव कुटुम्बकम् की सुन्दर व्याख्या करती है। प्रेम की व्यापक परिमाणा से संसार के समस्त प्राणियों में समभाव स्थापित हो सकता है। आधुनिक वैज्ञानिक युग की विषमता के अनेक दृश्य ‘संघर्ष’ में निहित हैं। ‘आतुर नर शक्ति का खेल खेलना चाहता है। भीषण जन-संहार हो रहा है। यंत्रों के विकास से वर्षा, धूप, शिशिर, छाया आदि के भी साधन सम्पन्न हो गए हैं। किन्तु इन यंत्रों ने प्रकृति-शक्ति खीनकर, जीवन का शोषण कर उसे जर्जर बना दिया है। सभी को अपनी-अपनी पट्टी है। स्नेह का कोमल तन्तु छिन्न-गिन्न है।’ इस प्रकार सारस्वत प्रदेश के धर्षण में कवि ने आधुनिक सांसारिक संघर्ष एवं उसकी शून्यता का सजीव चित्र प्रस्तुत कर दिया है। उनका सांस्कृतिक पक्ष सदैव प्रगतिशील है, रुढ़गति नहीं। उन्होंने कहा है—

“पुरातनता का यह निर्भोक
सहन करती न प्रकृति पल एक;
निरय मृतगता का आनन्द
किए है परिवर्तन में टेक।”

मनु का ‘प्रजापति’ स्वरूप राजनीति के अधिक समीप है। इस स्थल पर वे जन्मदाता से शासक हो गए हैं। अपनी संकुचित व्यक्तिगत आकांक्षा के कारण एक बार उन्होंने भद्रा के स्नेह का उपहास किया था, किन्तु सारस्वत नगर की प्रजा तो उनकी बर्बरता को कदापि सहन नहीं कर सकती। ‘यदि नियामक स्वयं नियम नहीं मानता, तो निश्चय ही सब कुछ गड़ हो जायगा।’ शासक चिर-स्वतन्त्र होकर नहीं रह सकता। जनता किस प्रकार अत्याचारी शासन के प्रति विद्रोह कर सकती है, यह मनु-प्रजा संघर्ष से स्पष्ट है। सारस्वत प्रदेश का उचित नियमन न कर सकने के कारण ही मनु को विप्लव से सामना करना पड़ा था। इन्हीं अपने ‘राष्ट्र-स्वामिनी’ स्वरूप में ‘प्रजापति’ मनु से अधिक सफल हुई है। अपनी रानी के लिये ही प्रजा ने उच्छ्वेल मनु पर प्रहार किया था। प्रजातन्त्र राज्य की यह सुघर कल्पना कवि की सुन्दर कृति है। इसी स्थल पर सारस्वत-वासियों का राष्ट्र-प्रेमी भी लक्षित हुआ है। गांधी-युग की यह महान् साहित्यिक कृति अहिंसा, सत्य को भी कदापि न भूल सकी। भद्रा ने अहेरी मनु को हिंसा न करने के लिये कहा था। वह एकान्त में तकली कात-नातक गीत गाती जा रही थी, जिससे उसने काली, कोमल ऊन की रुचिर पटिका बनाई।

राजनीति का सक्रिय तथा यथार्थ स्वरूप भी ‘कामायनी’ में चित्रित हुआ है।

राज्य एवं समाज की दुर्दशा के साथ ही कवि ने आदर्श सुख सम्पन्न समाज तथा विकसित प्रजातन्त्र राज्य की भी व्याख्या की है। भौतिकवाद में विकसित सारस्वत प्रदेश ने अपनी वैज्ञानिक शक्ति के द्वारा प्रलय पर विजय प्राप्त की थी। सुख, साधनों से उन्होंने अपना जीवन सुखमय बनाया था। अद्वा के स्वप्न में आदर्श राज्य के बाह्य कलेवर का स्पष्टीकरण हुआ है—‘मनु के नगर में सभी सुन्दर सद्योगी हैं, दृढ़ प्राचीरो वाले मन्दिर के द्वार हैं। खेतों में भ्रम स्वेद-सने कृषक प्रमुदित मन हल चला रहे हैं। उनकी मिलित प्रयत्न प्रथा से पुर की श्री बिलर रही थी।’ इन शब्दों में कवि ने प्रजातन्त्र के मूल सिद्धान्त प्रतिपादित किए हैं। किन्तु इस बहिर्विकास में ही वास्तविक सुख-शान्ति सम्भव नहीं। इसी कारण प्रसाद ने जीवन के अन्तस्तल में प्रवेश किया है। कवि ने प्रजापति के कर्त्तव्यों पर विचार करते समय मनु को ‘नियामक’ की संज्ञा दी है। प्रजा राजा की ‘आत्मजा’ है, उसका पालन जीवन देकर भी करना शासक का कर्त्तव्य है। इसी कारण सामाजिक विकास के साथ ही साथ व्यक्ति की रक्षा भी अनिवार्य है। समाज तथा व्यक्ति एक दूसरे के पूरक हैं। इन्हीं ने मनु से ‘राष्ट्र की काया में प्राण सदृश’ रमने के लिये कहा था। काया और प्राण दोनों का विकास ही प्रजातन्त्र को वास्तविक सुख और शान्ति दे सकता है। भौतिकवाद तथा आध्यात्मिकता का समन्वय अनिवार्य है। ‘कामायनी’ में यही सुन्दर कल्पना तीर्थाटन-घटना से अधिक स्पष्ट हुई है। भ्रम एवं जीवन में उपयोगिता का महत्त्व भी कवि ने स्वीकार किया है। राष्ट्रीय समुन्नति के साथ ही लोकमंगल की साधना के लिये कवि ने ‘धर्म’ की व्यापक परिभाषा की है। अद्वा-मनु के दर्शन से सारस्वत प्रदेश के नागरिकों की भेद-बुद्धि गन्ध हो जाती है। इस प्रकार आभ्रम, वर्ण, प्रजा-अधिकार, कर्त्तव्य आदि प्रजातन्त्र के अनेक अवयवों का विश्लेषण ‘कामायनी’ प्रस्तुत करती है। मानवता व नीति का पालन करने वाले नीति पारंगत ‘मनुस्मृति’ के वैवस्वत मनु का चित्र सम्मुख उपस्थित हो जाता है। इस प्रकार कवि युगशब्धि की व्याख्या करने में सफल हुआ है। ‘प्रवाद’ की प्रजातन्त्र कल्पना निस्संदेह आदर्श है—भावी मानवता के लिए।

प्रसाद का आत्मदर्शन

प्रसाद दार्शनिक कलाकार थे। ‘कामायनी’ में उन्होंने भारतीय दर्शन की अनेक विचारधाराओं से मानव की कठिन प्रहेलिका को सुलझाने का प्रयत्न किया है। ‘चिन्ता’ से आनन्द तक ले जाने वाला यह महाकाव्य अपने दार्शनिक एवं आध्यात्मिक पक्ष में अत्यन्त प्रौढ़ है। कवि का यह आत्मदर्शन अनुभव पर अवलम्बित है। मनु अपनी समस्त विषयोन्मुखी प्रवृत्तियों को आत्मोन्मुखी करके ही शान्ति पा सके थे। जब तक मनु शब्द, स्पर्श, रूप, रस और गंध में लिप्त रहता है, आत्मा मग मरीचिका में मटकती रहती है। उपनिषद् में आत्मा-परमात्मा की जो व्याख्या की गई है, उसी का अध्यात्मिक संस्करण

‘कामायनी’ में प्रस्तुत हुआ है। इस आत्म-साधन के लिए प्रकृति से तादात्म्य अनिवार्य है। प्रकृति और पुरुष मिलकर ही आत्म-चेतना का सृजन करते हैं। कर्म, इच्छा, ज्ञान का समन्वय भी कवि ने प्रकृति की रमणीय गोद में दिखाया है। वह वन की वैराग्यपूर्ण एकांगी तपस्या नहीं, वरन् जीवन में ‘कर्मण्येवाधिकारस्ते मा फलेषु कदाचन’ का समावेश है। मानवता को जीवन के चरम लक्ष्य आनन्द तक ले जाकर ही कवि ने अपने महाकाव्य का अन्त किया है। शैवागम के प्रत्यभिज्ञा दर्शन से अनुप्राणित ‘कामायनी’ का यह आनन्दवाद शिव और शक्ति के मिलन का परिणाम है। विश्व को तो प्रसाद आत्मा का अभिन्न अंग मानते हैं। ‘दर्शन’, ‘रहस्य’ एवं ‘आनन्द’ के समस्त रहस्यवाद, समरसता एवं आत्मविश्वास की स्थापना में प्रयत्नशील कवि ने जीवन में आध्यात्मिकता को प्रमुखता दी है। आत्मा परमात्मा के मिलन में यह दया हो जाती है कि ‘आस्ति-नास्ति’ का भेद मिट जाता है, और—

“शापित न यहाँ है कोई,
तापित पापी न यहाँ है।
जीवन वसुधा समस्त है
समस्त है जो कि यहाँ है॥”

आनन्द के लिए कवि ने अद्वैत भावना का आग्रह किया है। भक्ति मार्ग की अद्वैत भावना का दार्शनिक एवं आध्यात्मिक पक्ष ही ‘कामायनी’ में प्रमुख स्थान पा सका है। इसके लिए भ्रष्टा की नितान्त आवश्यकता है। भ्रष्टा को ‘कल्पाणभूमि’, ‘सर्वमंगल’, ‘अमृतघाम’, ‘विश्वमित्र’ आदि उपाधियाँ से विभूषित किया गया है। उपास्य-उपासक का भेद अन्त में समाप्त हो जाता है। ‘अखंड आनन्द’ ही इस महाकाव्य का लक्ष्य है। यह आनन्द सर्वथा भ्रष्टामूलक है। उपनिषद् का ‘अवयात्मा परानन्दः’ शैवागम की ‘समरसता’ तथा ‘विश्वात्मवाद’ से मिलकर ‘कामायनी’ में मानव-जीवन की सर्वोच्च सम्पूर्णता का ध्वजन करता है। सौन्दर्य-लहरी में आनन्द की सहज भावना के विषय में कहा गया है—

“त्यमेव स्वात्मानं परिलभयितुं विश्व वसुधा
चिदानन्दाकारं शिव मुवति भावेन विभूये॥”

इस प्रकार ‘कामायनी’ में युग-दर्शन के साथ ही प्रायः मानव-जीवन की प्रत्येक समस्या का उत्तर मिल जाता है। यह प्रसाद की महान् कल्पना द्वारा ही सम्भव हो सका, अन्यथा काव्य के सीमित क्षेत्र में इतना अवसर न मिल पाता। यदि ‘कामायनी’ को आधुनिक युग का ‘मानस’ कहा जाय, तो कोई अतिशयोक्ति न होगी। महाकवि ने अपनी अमर कृति ‘फास्ट’ में कहा है—“भविष्य मंगलमय होगा।” ‘कामायनी’ ने भी

८२ प्रसाद का जीवन-दर्शन, फला और कृतित्व

भावी मानवता के लिए ऐसी ही मंगल कामना की है—

“दिघाता की फल्याणी सुष्टि

सफल हो इस भूतल पर पूर्ण;

पटें सागर, बिखरे ग्रह-पुंज

और ज्वालामखियाँ हों चरल ॥”

‘कामायनी’ का दार्शनिक आधार : सोम

[प्रभाकर भाववे]

“सत्तता चा धीरे-धीरे,
यह एक यात्रियों का दल;
सरिता के रम्य पुतिन में,
गिरि-पय से से निज संबल।
या सोमलता से आयुत,
वृष घयल घर्म का प्रतिनिधि;
घंटा गजता तालों में,
उसकी धी मंथर गतिविधि।”

—कामायनी, पृष्ठ २७७ ‘मानन्द’ खण्ड का प्रारम्भ

भद्रा और बुद्धि के समन्वय से जिस ‘अखंड आनन्द’ का आदर्श श्री जयशंकर प्रसाद अपने काव्य ‘कामायनी’ में समुपस्थित करते हैं, उसका प्रतीक यह ‘सोमलता’ है। अन्यत्र भी कामायनी में ‘सोमलता’ का उल्लेख है—‘कर्म-सूत्र संकेत सदृश यी सोमलता तब मनु की’। यही अखंड आनन्द अन्ततः कर्म की प्रेरणा बनेगी ऐसा प्रसाद की को विश्वास था। अब इस सोम की कुछ चर्चा यहाँ करें।

ऋग्वेद के दशम मंडल में यमो यम को जहाँ ले जाया चाहती है वह त्यः है, श्योतिर्मय सूर्य है, जिसमें ‘कवि’ लोग लीन हो जाते हैं और जिसे वे किरणों की भाँति छिपाये हुए हैं या रक्षित किये हुए हैं, जो सोम, धृत, मधु (सम्भरतः सुख के प्रतीक) हैं और जहाँ अनेक प्रकार के सत्कर्म करने वाले पहुँचते हैं। मूलमंत्र यों हैं—

“सोम एकैभ्यः पतते पृतमेक उपासते।

येभ्यो मधु प्रधावति तांश्चिदेवापि गच्छतात् ॥१॥

तपसा ये अनाघृष्यत्तपसा ये स्वर्ग्युः।

तपो ये चक्रिरे महस्तांश्चिदेवापि गच्छतात् ॥२॥

ये युष्यन्ते प्रयनेषु क्षुरासो ये सनृत्यजः।

ये वा सहस्रदक्षिणास्तांश्चिदेवापि गच्छतात् ॥३॥”

यह तो सर्वविदित है ही कि प्रसाद पर शैवाग्रमौ का बहुत प्रभाव था। उनके अनुसार शिव और शक्ति का जो अविनाभाव सम्बन्ध है, वही शक्ति का अर्थ है शन-शक्ति। इन दोनों के संयुक्त तत्त्व से परिपक्व-शक्ति जन्म लेती है, जिसे क्रिया-शक्ति भी कहा

गया है। वही बिन्दु जो अभिव्यक्ति का उपादान कारण है। इसमें पुनः दो भेद हैं—शुद्ध बिन्दु को महामाया तथा अशुद्ध बिन्दु को माया भी कहते हैं। शक्ति तथा बिन्दु के सम्बन्ध को विकल्प अथवा मेद-ज्ञान कहते हैं।

इसी विकल्प द्वारा शिव शुद्ध-बिन्दु को द्बन्ध करता है। तब उसमें से शब्द तथा द्वैत धारा चल पड़ती है। परापरश्रुती, मध्यमा तथा वैखरी अवस्थाओं में से वही नाना रूपों में अभिव्यञ्जना पाती है। शैवाग्रमों का यह रूपक आधुनिक प्राणीशास्त्र तथा मनोविज्ञान के संदर्भ में बहुत अर्थपूर्ण जान पड़ता है। मनुष्य में दो प्रवृत्तियाँ हैं—एक है पाशव, जन्मना, (इन्स्टिंक्ट्स), शारीरिक प्रवृत्तियों; दूसरी, चेतना-उपलब्ध बुद्धि अथवा विचारशक्ति (इण्टेलिजेन्स)। इन दोनों में सदा समर चलता रहता है। प्रथम जहाँ मनुष्य को द्रव्यरूप की ओर, भौतिकता की ओर खींचती रहती है, सो दूसरी मनुष्य को सचेतन शक्ति-रूप बनाने में निरत है। आधुनिक भौतिक शास्त्रों में भी परमाणुओं के वृथक्करण से द्रव्य के मूल में शक्ति ('मैटर' में 'इनर्जी') पाई गई है। इसी चित्त्वरूप शक्ति का शैव और शक्त ग्रन्थों में बड़ा विवरणपूर्वक वर्णन मिलता है। चिदानन्दरूपी जो शिव-शक्ति है वही एक ओर जीवात्मा के रूप में और दूसरी ओर जगत् के रूप में दिखाई देती है। यथा—

‘देशकालपदार्थात्मा यद्यद्वातु यथा यथा।

तद्रूपेण च या भाति तां ध्ये संविदां कलाम् ॥”

इसी 'सोम'—दशा का मूल वेदों में भी मिलता है। श्रुग्वेद के दशम मंडल में ८५वें सूक्त में कहा गया है—

“सत्येनोत्तमिता भूमिः सूर्येणोत्तमिता द्यौः।

श्रुतेनादित्यास्तित्पठन्ति विवि सोमो अधिभितः ॥१॥

सोमेनादित्या बलिनः सोमेन पूयिषी नही।

अथो नक्षत्राणामेयामुपस्ये सोम आहितः ॥२॥

सोमं मन्यते वापधान् यत् संपिध्यंत्योपधिम्।

सोमं यं ब्रह्माणो विवः न तस्यादनाति कञ्चन ॥३॥

आच्छद्विधानं पितो बार्हतेः सोम रक्षितः।

पावृणामिन्ध्रध्वन् तिष्ठसि न ते अदनाति पार्षियः ॥४॥

यस्या देव प्रपियन्ति ततप्राप्यायसे पुनः।

यायुः सोमस्य रक्षिता समानो मास आहृतिः ॥५॥”

—टीप—श्रुग्वेद मंडल १०, सूक्त ८५।

१. सत्येन = सत्यभूतेन ब्रह्मणा। उत्तमिता = उपरि स्तम्भिता। श्रुतेन = धर्म्येन, दशेन वा। आदित्याः = देवाः। अधिभितः = अधिष्ठितः।

२. मही-महति । नक्षत्राणामुत्थे-युलोके (इति सादणः) आदितः-आस्थितः ।

इसमें प्रथम मंत्र में ऋषि कहते हैं कि सोम स्वर्गलोक में अधिष्ठित है । दूसरे में आदित्य को रस देनेमाला और पृथ्वी को इतना बढ़ा बनाने वाला सोम ही है । तीसरे मंत्र में चरलोरूप सोम का रस पीने वाले समझते हैं कि हमारा ‘सोमपान’ हो गया । परन्तु ब्राह्मण जिसे सोम कहते हैं वह कोई भी नहीं सकता । वाद्वैतों ने अर्थात् बृहत्सामगायक ऋषियों ने सोम को जनता से आस्थादित करके दूर रखने की व्यवस्था की है । पार्थिव मनुष्य को सोमपान नहीं मिल सकता । चौथे मंत्र का यहो आशय है । पाँचवें मंत्र में ऋषि कहते हैं—सोमपान करने से उसका हास न होकर उल्टे वह दिन-दिन बढ़ता ही है । वायु द्वारा सोम शोषित नहीं होता, (न शोषति मासतः ॥ गीता २-२३ ॥) । वही काल का कर्ता, व्यवच्छेदक और मूर्ति अर्थात् कालात्मक तथा महाकाल रूपी है ।

इस प्रकार सोम के पाँच गुण मिलते हैं—

१. आदित्य का नियन्ता;

२. पृथ्वी का स्रष्टा;

३. अशोष्य;

४. कालरूप; तथा

५. स्वर्ग में विराजमान अर्थात् पार्थिवों की दुर्लभ ।

ऋग्वेद के आठवें मंडल में सूक्त ४८, मंत्र १ में सोम को ‘स्वादु अन्न’ भी कहा गया है । इसका रस पीने की प्रथा थी । तीसरे मंत्र में यह कहा गया है कि औषधि का रसपान ही सोम नहीं है । सच्चा सोमपान कठिन है । वह मुख से नहीं हो सकता । पहिले सोम मनुष्य लोह में नहीं था । पर इन्द्र श्येन पक्षी का रूप लेकर इसे स्वर्ग से नीचे ले आया । इसी कारण से ब्रह्मरिषियों को ‘मनु-विद्या’ भी कहा गया है । ऋग्वेद मंडल १, सूक्त ११३, मंत्र १२ के अनुसार ऋषि इस मनु-विद्या के रहस्य को या सोम रहस्य को बहुत गुप्त रखते थे ।

पेय सोम से भिन्न वेदा में सोम का उल्लेख चन्द्र और स्थूल-सूक्ष्म-कारण इन तीनों शरीरों के मूलाधार के रूप में भी मिलता है । स्थूल शरीर में सब कर्म सोम के द्वारा होते हैं । (जैसे, आधुनिक शरीर-ग्रन्थि-रस-विशेषतः ‘हार्मोन’ और ग्लैंड को ही प्रधान मानते हैं) । सूक्ष्म शरीर का सोम ‘मतिर्यो’ का जन्मदाता है; कारण-शरीर का सोम ऋषियों का मन, कवियों का पद्य-प्रदर्शक और ऋषियों द्वारा रचित है । हमारे मन का रागात्मक, बोधात्मक अथवा क्रियात्मक कोई भी व्यवहार सोम के अभाव में नहीं हो सकता । अतः सोम से प्रार्थना की जाती है कि वह मन को उक्त तीनों तत्त्वों की ओर संघालित करे, क्योंकि सोम वस्तुतः हमारे जीवन के सम्पूर्ण क्षेत्रों में संघ्याप्त है । जैसे कहा गया है—

“भद्रं नोऽपि घातय मनो रक्षमुत पतम् ।

अघा ते साव्ये अन्वसो विवोमदे रणन् गावो न यवसे विवधसे ।

हृदिस्पृशस्त आसते विद्वेषु सोम घामसु ।”

यही तीन पदों वाला सोम ब्रह्मांड में प्रकाशमान माना जाता है । वह धरती को सिलाने वाला ‘द्यु’-तत्त्व है । ऐतरेय ब्राह्मण तथा वाजसनेय संहिता से भी इसी मत की पुष्टि होती है । यही सोम अन्ततः व्यष्टि-समष्टि में समरसता लावेगा ।

उस अन्तिम सामरस्य का और उसके सौमनस्य का यह मध्य चित्रण स्वयम् प्रसाद के शब्दों में सुनिये—

“मनु बैठे ध्यान निरत ये

उस निर्मल मानस-तट में;

सुमनों की अञ्जलि भर कर

अढ़ा थी खड़ी निकट में ।

अढ़ा ने सुमन बिछेरा

रात-रात मधुरों का मुञ्जन;

या उठा मनोहर मभ में

मनु तन्मय बैठे उन्मन ॥

पहचान लिया था सधने,

फिर कैसे अन्न वे रकते;

वह देव-द्वंद्व द्युतिमय था,

फिर क्यों न प्रगति में झुकते !

तब धूपभ सोम-बाही भी,

अपनी धंदा-ध्वनि करता;

बड़ चला इड़ा के पीछे,

मानव भी था डग भरता ॥

हाँ इड़ा आज भूली थी

पर क्षमा न माह रही थी;

वह दृश्य देखने को निज,

दृग मुगल सराह रही थी ।

भर रहा अंक अढ़ा का,

मानव उसको अपनाकर ।

या इड़ा शीघ्र चरणों पर,

वह धुतक-भरी पदपद् स्वर !”

इसी भाव को ध्यान में रखकर प्रवाद की ने ‘कामायनी’ के ‘आमुख’ में शायद लिखा था—‘यह आख्यान इतना प्राचीन है कि इतिहास में रूपक का भी अद्भुत मिश्रण हो गया है। इसीलिए मनु, अद्वा और इद्वा इत्यादि अपना ऐतिहासिक अस्तित्व रखते हुए, सांकेतिक अर्थ की भी अभिव्यक्ति करें तो मुझे कोई आपत्ति नहीं। मनु अर्थात् मन के दोनों पक्ष, हृदय और मस्तिष्क का सम्बन्ध क्रमशः अद्वा और इद्वा से भी सरलता से लग जाता है।

“अद्वा हृदयं याकूत्या अद्वाया विन्दते मनु !”¹

—ऋग्वेद १०-१५१-४

‘कामायनी’ का दार्शनिक निरूपण

[नन्ददुलारे बाजपेयी]

मानव-जीवन आज अनेकानेक जटिलताओं और वैषम्यों से ग्रस्त है। उन जटिलताओं का दिग्दर्शन कराना और उनके निवारण का उपाय बताना आज के कान्तदर्शी कवि का ही कार्य है। प्रसाद जी ने अपने ‘कामायनी’ काव्य में इस कान्तदर्शिता का परिचय दिया है। जीवन के विरोधों का उल्लेख करने में प्रसाद जी ने सूक्ष्म वैज्ञानिक दृष्टि से काम लिया है। उन विरोधों का परिहार भी वैज्ञानिक आचार पर किया गया है। इसके निमित्त उन्होंने प्राचीन भारतीय दर्शन का उपयोग किया है और विशेषकर उसके समन्वयप्रधान स्वरूप का आधार लिया है। कामायनी काव्य में यह समन्वयात्मक-दर्शन समरसता के नाम से अभिहित है। समरसता का उल्लेख काव्य में कितने ही स्थान पर किया गया है। जीवन का एक मुख्य वैषम्य सुख-दुख सम्बन्धी है। प्रसाद जी ने सुख और दुख की द्विविधा का निराकरण इन धार्मिक शब्दों में किया है—

“जिसे तुम समझे हो अभिज्ञाय,

जगत की ज्वालाओं का भूत;

इस का यह रहस्य धरदान,

कभी मत इसको जाओ भूत।”

×

×

×

“नित्य समरसता का अपिकार,

उमड़ता कारण जलपि समान;

व्यथा की नीली तहरों बीच,

बिखरते सुख मशिमल छुतिमान।”

मानव-सम्बन्धी में आकांक्षा और तृप्ति का वैषम्य भी अत्यन्त महत्वपूर्ण है। आकांक्षाओं का अन्त नहीं है और तृप्ति अतिशय दुर्ध्राप्य है। इस वैषम्य के निवारण के लिए भारतीय संन्यासियों ने इच्छा या आकांक्षा को पाप कहकर उसके दमन का आदेश किया है, परन्तु प्रसाद जी ने आकांक्षा और तृप्ति के व्यावहारिक स्वरूप को स्वीकार कर उसके समन्वय की योजना की है—

“हम भूख प्यास से खाग उठे,

आकांक्षा - तृप्ति - समन्वय में;

रति काम बने उस रचना में,
जो रही नित्य यौवनवय में ।”

× × ×

“में तुष्टता था विकसित करता,
यह तुष्टि दिखाती थी उनको;
आनन्द समन्वय होता था,
हम से चलते पथ पर उनको ॥”

इससे स्पष्ट है कि प्रसाद जी कामना और इच्छा के अवाध और अनियंत्रित रूप को स्वीकार न करते हुए भी उनकी निजात यर्जना नहीं करते; सीमा में, संयम के साथ उनकी उपयोगिता स्वोद्धार करते हैं। आनन्द के विकास के लिए तुष्टता और तृप्ति की समन्वित सत्ता के वे समर्थक हैं।

अधूरी आत्मसत्ता के उपासक देवतामय और देह तथा प्राणशक्ति के उपासक असुरों के विरोधी जीवन-प्रवाह में भी वे समरसता की संभावना देखते हैं। ऐतिहासिक द्वंद्व की शान्ति के लिए वे ‘भद्रा’ का उपयोग करते हैं और यह सुझाते हैं कि इस सांस्कृतिक द्वंद्व का अपवारण भद्रा नारी ही कर सकती है—

“देवों की विजय बानवों की,
हारों का होता युद्ध रहा;
संघर्ष सदा उर अन्तर में,
जीवित रह नित्य विद्वद रहा।
भाँसू से भीगे संचल पर,
मन का सब कुछ रखना होगा;
तुमको अपनी स्मित रेखा से,
यह संधि-पत्र लिखना होगा ।”

अधिकारी और अधिकृत, शासक और शासित के बीच भी सदा से एक दुर्मेघ दोवार रही है, जिससे संसार में महान् उत्पीड़न होते आए हैं। इन दोनों में अनियंत्रित सम्बन्ध रहने के कारण ही इतिहास के पृष्ठ रक्त-रंजित हुए हैं। यद्यपि प्रसाद जी ने इस द्वैत के निर्मूलन के लिए अधिकारी या सत्ताधार को ही समाप्त कर देने का संदेश नहीं दिया है (एक दार्शनिक के नाते प्रसाद जी इस द्वैत का नितांत अभाव मानने में असमर्थ थे) परन्तु इस ऐतिहासिक द्वंद्व को भी ‘समरसता’ द्वारा शान्त करने का मार्ग निर्देश किया है—

“तुम भूल गए पुरुषत्व मोह में,
कुछ सत्ता है नारी की;

समरसता है सम्बन्ध बना,

अधिकार और अधिकारी की।"

मनु द्वारा इदा के सहयोग से सारस्वत प्रदेश में अनेक मानव वर्गों का उद्भव और परस्पर संघर्ष होता है जो बुद्धिवाद की एकांगिता का परिचायक है। आधुनिक सम्प्रदाय इसी बुद्धिवादी आधार पर प्रतिष्ठित है। प्रसाद जी इस खतरे को पूरी तरह समझते थे। अज्ञात-विरोध समाज योजना के दुष्परिणामों से वे अवगत थे। मनु का अपनी प्रजा से संघर्ष और सारस्वत प्रदेश का विद्रोह इसी एकांगी बुद्धिवाद का निदर्शक है। इस रोग का उपचार भी प्रसाद जी ने बताया है—

"यह सकर्मयो तू अहमय,

तू मननशील कर कर्म अभय;

इसका तू सब संताप निचय,

हरले, हो मानव भाग्य उदय।

सब की समरसता कर प्रचार।

मेरे सुत सुन माँ की पुकार।"

प्रसाद जी कर्म-मार्ग के विरोधी नहीं थे। वे मननशील अभय कर्म का संदेश देते हैं। परन्तु वह कर्म जो भेद-बुद्धि के आधार पर ठहरा है और अज्ञात-विरोध है, परिणाम में विनाशकारी है। इस प्रकार बुद्धि, अज्ञात और कर्म का समन्वय कामायनी में प्रदर्शित किया गया है। अंततः जीवन के सबसे बड़े और दुर्भेद्य विरोध कर्म, इच्छा और ज्ञान के समन्वय का संकेत भी प्रसाद जी ने किया है। सत्त्व, तम और रज के त्रिगुणात्मक प्रवाह में कहीं किसी और से एकात्मता दृष्टिगोचर नहीं होती। अत्यंत ऊँची भूमि से ये तीन गोलक अलग-अलग दिखाई देते हैं। इनका विच्छेद चिरंतन और शाश्वत है। इच्छा या भावना रजोगुणी वृत्ति है, ज्ञान सात्विक व्यापार है, कर्म तामस का परिणाम है। वृत्ति के ये तीन प्रबलतम तत्त्व परस्पर विच्छिन्न होकर, एक दूसरे से दूँदकर अनंत वैषम्य की सृष्टि करते हैं। इनकी पृथक्ता का अपवारण होने पर ही शाश्वत और नित्य आनन्द का अभिवेक हो सकता है। प्रसाद जी ने अज्ञात की मुसकान द्वारा इस महावैषम्य को तिरोहित कर अखंड मंगल और आनन्द का विमोहक नृत्य दिखाते हुए काव्य की परिसमाप्ति की है—

"संगीत मनोहर उठता,

मुरली बजती जीवन की।

संकेत कामना मिलकर,

बतलाती दिशा मिलन की॥

प्रति-फलित हुई सप आँखें,

उस प्रेम-ज्योति विमला से।

सब पहचाने - से सगते,
अपनी हो एक कला है ॥
समरस थे जड़ या चेतन,
सुंदर साकार बना था ।
चेतनता एक विसृज्यती,
आनन्द अखंड धना था ॥”

इस प्रकार जीवन के वास्तविक विरोधों को भ्रष्टा की मूलवर्तिनी सत्ता द्वारा अपहृत कर जीवन में समरसता और समन्वय स्थापित करने की अपूर्व आशाप्रद कल्पना प्रसाद जी ने कामायनी में की है। यह कल्पना एक ओर जीवन के सूक्ष्मदर्शी विज्ञान का आधार रखती है और दूसरी ओर उच्चतम भारतीय दार्शनिकता का सम्बन्ध लेकर चलती है। मानव प्रकृति और जीवनगत द्वंदों का निरूपण विज्ञान पर आश्रित है, और भ्रष्टा की कल्याणमयी सत्ता दर्शन की देन है। इन दोनों के सम्मिलन और संयोग स्थल पर कामायनी का समरसता सिद्धान्त प्रतिष्ठित है। इसे नवीन विज्ञान और चिरनवीन भारतीय दर्शन की संगमभूमि कहा जा सकता है।

कामायनी काव्य के आरम्भ में देवताओं के जीवन-दर्शन की तुलना में मानव-जीवन-दर्शन का निरूपण किया गया है। देवताओं की अमरता प्रसाद जी की दृष्टि में सापेक्ष और स्वरूपस्थायी अमरता थी। देवसृष्टि का भी विध्वंस प्रसाद जी ने प्रदर्शित किया है। ध्वंस का कारण यह था कि देवसंस्कृति का निर्माण एकांगी आधार पर हुआ था। केवल सुख की आकांक्षा को लेकर उसका विकास हुआ था। प्रकृति पर प्रभुत्व स्थापित कर वह अपने उद्देश्य की पूर्ति करना चाहती थी। ये ही दो कारण प्रसाद जी के मत में देवसृष्टि के विनाश के थे—

१. जीवन के केवल सुख-पक्ष की प्रवर्धना का प्रयत्न।

२. प्रकृति पर नियंत्रण और उसके समस्त सार को स्वार्थ के लिए प्रयोग करने की लालसा।

ये दोनों प्रवृत्तियाँ देवताओं को कहाँ तक ले गईं, यह कामायनी के प्रथम सर्ग में वर्णित है। प्रकृति ने इस अत्याचार का बदला लिया। प्रसाद जी प्रकृति को एक सचेतन शक्ति मानते हैं। प्रकृति को यह अनिवार्य शक्ति, जो मनुष्य के बढ़ते हुए अहंकार का शमन करती है, प्रसाद जी की दृष्टि में नियति है।

प्रसाद जी का विधायक मानव-दर्शन दिखाई पड़ता है देवताओं और दानवों के द्वंद के प्रदर्शन में। दो संस्कृतियों में द्वंद दिखाकर दोनों की एकांगिता का चित्रण इदा सर्ग में किया गया है—

“जीवन का लेकर नव विचार

जब चला द्वंद या असुरों में ।

प्राणों की पूजा का प्रचार.....”

आत्मा की एकांगी उपासना देवताओं की विशेषता थी । वे अहं के उपासक थे । असुर वर्ग शरीर और प्राणों की पूजा करता था, मानसिक और शारीरिक उत्कर्ष को सब कुछ मानता था । विश्वास और भद्रा की दोनों में कमी थी । भद्रा का अभाव ही दोनों के निरन्तर संघर्ष का कारण बन गया था । भद्रा ही संतुलित मानव-दर्शन की मूलाधार है, जो इन उभय-विधि में प्रकृतियों में एकात्मकता स्थापित कर संघर्ष का परिहार करती है । भद्रा ही जीवन में अखण्ड आनन्द की प्रतिष्ठा करने में समर्थ है ।

प्रसाद का आनन्दवाद सर्ववाद के सिद्धान्त पर स्थित है, जो वैदिक अद्वैत सिद्धान्त भी कहा जा सकता है । यह शंकराचार्य द्वारा प्रवर्तित अद्वैत सिद्धान्त सर्ववाद से, जिसमें माया की सत्ता भी स्वीकार की गई है, भिन्न है । सर्ववाद प्रवृत्ति और निवृत्ति दोनों को आत्मसात् करता है, जब कि शंकर का मायावाद केवल निवृत्ति पर आश्रित है । भारतीय दर्शन की वह धारा, जो वेदों में समस्त दृश्य जगत को ब्रह्म से अभिन्न मानकर चली है, क्रमशः शैवागम ग्रंथों में प्रतिष्ठित हुई । प्रसाद जी ने शैवागम से ही इस सर्ववादमूलक आनन्दवाद को ग्रहण किया । ‘काम’ शर्ग में काम के द्वारा जो मनु को स्वप्न में शिक्षा दी जाती है वह इसी दार्शनिकता का संकेत करती है—

“यह नोड़ मनोहर कृतियों का,

यह बिन्दु कर्म रंगस्थल है;

है परम्परा लग रही यहाँ,

ठहरा जिसमें जितना बल है ॥”

सर्ववाद का लक्ष्य निवृत्ति द्वारा उतना सिद्ध नहीं होता जितना विश्व को कर्मस्थल मानने से सिद्ध होता है । यह कोरा कर्म नहीं, समन्वयात्मक कर्म है ।

पौराणिक धारणा के अनुसार काम का तत्त्व रथाज्य और वर्जित माना जाता है, पर प्रसाद जी ने काम के स्वरूप को नितान्त भिन्न रूप में माना है । पौराणिक आख्यान के अनुसार कामदेव शंकर के द्वारा भस्म किए गए थे । गीता में भी—‘काम एष क्रोध एष रजोगुण सङ्गः’ कहकर उसको भस्मना की गई है । पर प्रसाद जी जिस सर्ववाद को लेकर चले हैं, उसमें काम का तत्त्व जीवन को प्रगति देनेवाला माना गया है । काम की पुनी वामायनी ही भद्रा है । स्पष्ट है कि पौराणिक दृष्टि से उनको दृष्टि भिन्न है । पुराणों में निवृत्तिमूलक दार्शनिकता जोर पकड़ रही थी, प्रसाद जी उसके हामी नहीं थे ।

प्रथम शर्ग में ही प्रलय में शरीर सृष्टि का अन्त नियति की प्रेरणा से दृष्टा दिखाया

गया है। नियति को प्रसाद जी सचेतन प्रकृति का कार्यकलाप मानते हैं। सचेतन प्रकृति नियति के रूप में ही सक्रिय होती है। इस प्रकृति से मानव और मनुष्य को स्पर्धा नहीं करनी चाहिए, क्योंकि यह एक बृहत्तर शक्ति है। मानव जब एकांगी आत्मविस्तार में लगता है, तब प्रकृति रोषाविष्ट हो उठती है, और नियति के रूप में मानव की उक्त प्रकृति का शमन करती है। प्रसाद जी की दृष्टि में प्रकृति का नियमन और विश्व का संतुलन करनेवाली शक्ति नियति है, जो मानव अतिवादाँ की रोकथाम करती है और विश्व का संतुलित विकास करने में सहायक होती है।

प्रसाद का यह नियति-सिद्धान्त साधारण भाग्यवाद या प्रारब्धवाद से भिन्न है। नियति एक अजेय शक्ति है किन्तु यह बड़ और अशानमूलक नहीं है। उसका प्रवाह मानवता की सृष्टि और कल्याण के लिए है। मनुष्य को उससे विद्वेष न कर उस पर विश्वास रखते हुए अपना जीवन-क्रम निर्धारित करना चाहिए। यह जीवन के प्रति आस्था और अविरोध उत्पन्न करती तथा मानव के अविचारों की रोककर विश्व की अबाध प्रगति का मार्ग प्रशस्त करती है। इसे भाग्यवाद नहीं कहा जा सकता।

प्रारब्धवाद या पूर्वजन्मों के कर्मफल-सिद्धान्त से भी यह भिन्न है। यह मनुष्य को सामाजिक कर्तव्य के लिए पूरी छूट देती है, और कहीं भी लौकिक न्याय की प्राप्ति में बाधक नहीं बनती। किसी भी सीमा-रेखा पर जाकर पूर्वजन्म और उसके कर्मों की दुहाई देना और मनुष्य को सामाजिक न्याय के मार्ग में पूरी दूरी तक जाने देने से रोकना प्रसाद की नियति का कार्य नहीं है। उनकी नियति-कल्पना बहुत कुछ वैयक्तिक है, वह किसी क्रमागत सिद्धान्त की प्रतिरूप मात्र नहीं है।

यों तो उनका समस्त काव्य ही ज्ञायावादी या रहस्यवादी आकार लिये हुए है, वास्तविक और व्यक्त जीवन घटना के स्थान पर भावनाओं और मनोवृत्तियों का ज्ञायात्मक निरूपण ही उनके काव्य की मुख्य विशेषता है, परन्तु कतिपय स्थल स्पष्टतः रहस्य की आभा से परिपूर्ण हैं। उदाहरण के लिए कामायनी का रूप वर्णन—

“और देखा वह सुन्दर दृष्य,
नयन का इन्द्रजास अभिराम ।”

अथवा सौन्दर्य तत्त्व का यह प्रसिद्ध निरूपण

“ओ नील आवरण जगती के,
दुर्बोध न तू ही है इतना ।

धवगुंठन होता आँखों का,
आलोक रूप बनता जितना ।”

इसी प्रकार ‘दर्शन’, ‘रहस्य’ और ‘आनन्द’ सर्ग भी स्पष्टतः प्रसाद जी के रहस्यवादी जीवन-दर्शन के निरूपक हैं।

तृतीय खण्ड कृतियाँ

१

प्रारम्भिक रचनाएँ : 'इन्दु'

[रामरतन भटनागर]

'इन्दु' आधुनिक कविता के इतिहास की महत्वपूर्ण सम्पत्ति है। जयशंकर प्रसाद से इसका अत्यन्त निकट का सम्बन्ध रहा है। पत्र उन्हीं के आग्रह से निकाला गया। संपादक और प्रकाशक उनके भांजे अम्बिकाप्रसाद शुक्ल थे। पहली संख्या (कला १, किरण १) आषाढ शुक्ल संवत् १९६६ (१९०६) में प्रकाशित हुई। मुखट्ट पर मङ्गल-वाक्य था—

ॐ इन्दुशेखराय नमः

मीतर मोदो (आदेश-वाक्य) इस प्रकार कृपता था—

"सज्जन चित्त चकोरन को हुलसावन भावन पुरो भनिनु है,
मोहन काम्य के प्रेमिन के हित सांच मुयारस को बलिबिन्दु है।
ज्ञान प्रकाश प्रसारि हिये बिच, ऐसो जो मूरखता तमभिन्दु है,
काम्य-महोदधि से प्रमद्यों, रसरीति कलायुत पूरण 'इन्दु' है॥"

पहली संख्या में ही स्वच्छन्दतावाद (Romanticism) का विगुल इन शब्दों में खुनाई पड़ता है—

"साहित्य का कोई लक्ष्य विशेष नहीं होता है और उसके लिए कोई विधि का निबन्धन नहीं है, क्योंकि साहित्य स्वतन्त्र प्रकृति सर्वतोभोगी प्रतिभा के प्रकाशन का परिणाम है, यह किसी की परतन्त्रता को सहन नहीं कर सकता, संसार में जो कुछ सत्य और सुन्दर है वही साहित्य का विषय है। साहित्य केवल सत्य और सौन्दर्य की खर्चा करके सत्य को प्रतिष्ठित और सौन्दर्य को पूर्णरूप से विकसित करता है, आनन्दमय हृदय के अनुशीलन में और स्वतन्त्र आलोचना में उसकी सत्ता देखी जाती है।"

(इन्दु, कला १, किरण १, 'प्रस्तावना')

अग्ये मुकुलित मयल नील अरविन्द नमनिवर,

धरते नयनाशि सांछित धनुषम मुखे मुधाधर ।

धरति कमलकर बीणा बाधत अगतानन्दे,

आनन्दामृत वरयति जय-जय धारद वन्दे ॥

मन्दन बाल वकुलतरङ्गित जय रस की मूरति,

अमरत तास रसास, बीणा बाधत रस पुरति ।

शुभ कमल दल भाल विभूषित स्वेतवरणि जय ।

जयति देवि शारदे लसत आभूषण मणिमय ॥”

इत्यादि ('शारदाष्टक' कला १, किरण १)

इस कविता पर जहाँ भावना में भक्ति-काव्य का प्रभाव है, वहाँ शैली गीतगोविन्दम् (नयदेव) से उधार ली गई है। इस तरह की रचना परम्परा-घोषित होने के कारण कोई महत्त्व नहीं रखती।

परन्तु इसी संख्या में हमारा ध्यान एक वस्तु की ओर आकर्षित होता है। यह है प्रसाद का पहला गद्यलेख 'प्रकृति-सौन्दर्य'। प्रसाद की पहली प्रकृति-विषयक कविता किरण १ में प्रकाशित हुई, परन्तु प्रकृति-प्रेम उनकी स्थायी वृत्ति थी, यह इस लेख से सिद्ध हो जाता है। दूसरी किरण में 'प्रेमपथिक' प्रकाशित हुआ। यह ब्रजभाषा छन्द में है। बढ़ा हो जाने पर यह स्वतन्त्र रूप से पुस्तकाकार में प्रकाशित हुआ और फिर 'प्रसाद' ने इसे परिवर्तित और परिवर्द्धित कर खड़ीबोली में १६१३ ई० में प्रकाशित कराया। तब इसने क्रान्तिकारी रूप ग्रहण कर लिया था। १६०५ के लगभग मूल रूप में ब्रजभाषा में लिखा जाकर यह इतना महत्त्वपूर्ण नहीं था। समसामयिक काव्य में इसने एक युग-परिवर्तन की सुनना दी। यह कयात्मक काव्य था, शायद गोलडस्मिथ के Hermit से प्रभावित था, परन्तु विषय और उसको निबन्धता Treatment दोनों मौलिक होने के कारण जनता का ध्यान उसकी ओर गया।

प्रसाद के प्रारम्भिक काव्य की प्रगति प्रकृति की ओर थी, यह कला १, किरण १ में प्रकाशित उनकी शारदीय शोभा कविता से प्रकट होता है। एक अन्य प्रकृति थी मनोवैज्ञानिक एवं मानसिक वृत्तियों की विवेचना की ओर। किरण ३ की 'मानस' शीर्षक कविता में 'कामायनी' का बीज निहित था, यह कौन अस्वीकार करेगा? इसी वर्ष (१६०६) हम प्रसाद को 'प्रेमराज्य' और 'उर्वशी' (चंपू) लिखते पाते हैं। प्रेम और धर्मों की नवीनता की ओर प्रसाद पहले से ही उन्मुक्त थे।

नये काव्य में कल्पना का महत्त्वपूर्ण स्थान रहा है। १६०६ के लगभग ही प्रसाद ने कल्पना देवी की श्रम्यर्चना इस प्रकार कर ली थी—

“हे कल्पना सुखदान,

तुम अनुज जीवत-प्रान्।

तुम विशद प्योम समान,

सब अन्त नर यहि जान ॥१॥

प्रत्यक्ष भावी भूत,

यह रंगे त्रिविध भुवत ।

तब तानि प्रकृति सुतार,

पट विनत मुचि ससार ॥२॥

येहि विश्व को विश्राम,

अरु कष्टक है जो काम ।

सब को अहाँ तुम ठाम,

तब. मधुर ध्यान ललाम ॥३॥

तब मधुर मूर्ति मतीत,

हे करत होतल कीत ।

व्याकुल नरन को भीत,

तुम करहुँ प्रबहुँ मभीत ॥४॥

शोभाव मनोहर चित्र,

तुम रचहु कबहुँ विचित्र ।

मनु धूल घूसर बाल,

पितु गोद खेलत हाल ॥५॥

तब सुखद भावी मूर्ति,

जेहि कहत आशा स्फूर्ति ।

मनुजहि रहै बिलमाय,

जासों रहै सुख पाय ॥६॥

नवजात शिशु को ध्यान,

ठुलसावही पितु-प्रान ।

बह कमल कोमल गात,

अनु खेलिहै कहि तात ॥७॥

कहुँ प्रेममय ससार,

नव प्रेमिका का प्यार ।

कंपित सुरामा धिय,

बहु रचहु तुम अगमिप्र ॥८॥

तब दासित कहि मनमेल,

कवि करत अद्भुत खेल ।

कहि दुगन्धविन्दु सुपार,

गुहि देत मुक्ता हार ॥९॥

तब बान करि आनन्द,

हिय को करहुँ तानन्द ।

नहि यह विषम संसार,

तहें कहाँ शान्ति मयार ॥१०॥”

इत्यादि (कला १, किरण ५)

अंग्रेजी स्वयन्दवादी कवि 'कीट्स' ने भी इसी तरह प्रारंभ ॥ 'Ode to fancy' कविता लिखी थी। कल्पना का रोमांस से गहरा साथ है। इसी से हम देखते हैं कि प्रसाद का ध्यान शोध ही शकुन्तला की ओर गया और उन्होंने ब्रजभाषा में 'बनवासिनी वाला' नाम से उसकी कथा लिखी (क० १, कि० ६)। इन कविताओं के अतिरिक्त अयोध्याद्वार (कि० १०), समाधिमुखा (कि० १२) और सन्धातारा (क० २, कि० १) इसी वर्ष प्रकाशित हुईं। प्रसाद की पहली कहानी 'ब्रजपि' कला १, किरण ७ में प्रकाशित हुई। सन्धातारा कविता में प्रसाद ने प्यार छन्द (बँगला) का प्रयोग किया। भारतेन्दु भी एक खड़ीबोली की कविता के लिए इसका प्रयोग कर चुके थे। यह दूसरा प्रयोग था।

'कवि और कवित्त' कला २, किरण १ में प्रसाद ने सामयिक काव्य-स्थिति के सम्बन्ध में लिखा है—“अधिकांश महाशय कविता-मर्म समझने की बात दूर है, उस पर ध्यान भी नहीं देते। यह क्यों, छन्द विषयक अक्षि है। इसका कारण यह है कि सामयिक पाश्चात्य शिक्षा का अनुकरण करके जो समाज के भाव बदल रहे हैं उनके अनुकूल कविता नहीं मिलती और पुरानी कविता का पढ़ना मानों महाद्वेष-सा प्रतीत होता है, क्योंकि इस ढङ्ग की कविता बहुतायत से हो गई है

“शृङ्गार रस की मधुरता पान करते-करते आप की मनोवृत्तियाँ शिथिल हो गई हैं इस कारण अब आप को मायमयी, उल्लेखनामयी, अपने को भुला देने वाली कविताओं की आवश्यकता है। अस्तु, धीरे-धीरे जातीय संगीतमयी वृत्ति स्फुरणकारिणी, आलस्य को भंग करने वाली, आनन्द बरसाने वाली, धीर-गम्भीर पद-विलेप-कारिणी, शांतिमयी कविता की ओर हम लोगों को अप्रसर होना चाहिए। अब दूर नहीं है; सरस्वती अपनी मलीनता को त्याग कर रही हैं, और प्रबल रूप धारण करके प्रभातिक कथा को भी लजावेंगी, एक बार वीणा-धारिणी अपनी वीणा को पंचम स्वर में ललकारेगी, भारत की भारती फिर भी भारत ही की होगी।”

इसके बाद शीघ्र ही प्रसाद का स्वर बदला। वर्षा में नदीकूल (क० २, कि० १) के बाद उनकी पहली खड़ीबोली की कविता 'चित्र' (किरण २) प्रकाशित हुई और फिर वे बराबर खड़ीबोली में लिखते गये। १९०६-१९१६ तक का 'इन्दु' का सारा जीवन-काल प्रसाद का कविता-विषयक परीक्षा-काल है। उनकी पहली सुन्दर खड़ीबोली की कविता जिसमें खंडकाव्य के पूरे उल्लेख के साथ हमारे सामने आते हैं 'सत्यव्रत' है जिसमें चित्रकूट में राम-लक्ष्मण-सीता का चित्रण किया गया है। इसी संख्या (कला ४, खंड १, किरण १) में 'मरुत' शीर्षक कविता भी प्रकाशित हुई है। उस समय रामकाव्य की ओर

जनता का ध्यान जा रहा था। नवीन जी की 'उर्मिला' और शुभ जी की 'साकेत' की नींव भी इसी समय के लगभग रखी गई थी।

प्रसाद के प्रथोगी रूप को आज हम 'कामायनी' (१९३६) की चकाचौंध में भूल गये हैं, परन्तु यदि हम 'इन्दु' के पुराने पन्ने उठाकर देखें तो हमें उनकी महान् साधना का शान होता है। प्रसाद ने गजल-चुंद तक को अपनाया। इन्दु क० ४०, पं० १, कि० ५ में उनकी एक गजल 'भूल' शीर्षक से प्रकाशित हुई थी—

“सरासर भूल करते हैं उन्हें जो प्यार करते हैं,
 धुराई कर रहे हैं और अस्वीकार करते हैं।
 उन्हें अवकाश ही रहता कहीं है मुझसे मिलने का,
 किसी से पूछ लेते हैं वही उपकार करते हैं।
 जो ऊँचे चढ़के चलते हैं वो नीचे देखते हरवम,
 प्रफुल्लित वृक्ष ही यह भूमि कुसुमागार करते हैं।
 न इतना फूलिये तटवर, मुफल कोरी कसी लेकर,
 बिना मकरन्द के मधुकर नहीं गुंजार करते हैं।
 'प्रसाद' उसको न भूलो तुम तुम्हारा जो कि प्रेमी है,
 सज्जन छोड़ते उसको जिसे स्वीकार करते हैं।”

१९१३ के लगभग प्रसाद के काव्य पर गोजांजलि (प्र० १९११) का प्रभाव पढ़ने लगता है। इस प्रभाव का प्रथम लक्ष्य 'नमस्कार' शीर्षक कविताओं में होता है—

“जिस मंदिर का द्वार सदा उन्मुक्त रहा है,
 जिस मंदिर में रज्जु भरेना समान रहा है।
 जिसका है आराम प्रकृति कानन ही सारा,
 जिस मंदिर के दीप, इन्दु दिनकर भी सारा ॥
 उस मंदिर के नाम को,
 निरुपम निरुपम स्वस्थ को।
 नमस्कार मेरा सदा,
 पूरे विश्व गृहस्थ को ॥”

(जुलाई, १९१३)

“तप्त हृदय को जिस उज्जरगृह का मनयानित,
 शीतल करता दीप दान कर शान्ति को धामित।
 जिसका हृदय पुजारी है रखता न सोम को,
 स्वयं प्रकाशानुभव मूर्ति देती न सोम जो ॥

प्रकृति सुप्रांगण में सदा,
मधुकोड़ा कूटस्थ को,
नमस्कार मेरा सदा,
पूरे विश्व गूहस्थ को ॥"

(अगस्त, १९१३)

प्रसाद पार-पार नये छन्दों के प्रयोग भी कर रहे हैं। 'पतिन पावन' शीर्षक कविता में देखिये—

"पतित हो जन्म से या कर्म हो से क्यों नहीं होवे,
पिता सब का वही है एक, उसकी गोद में रोवे ।
पतित पदपद्म से होवे,
तो पावन हो ही जाता है ।"

(जनवरी, १९१४)

उन्होंने 'खैनेट' भी लिखी—

"सिन्धु कभी क्या बाइबाग्न को यों सह लेता,
कभी शीत लहरों में शीतल ही कर देता ।
रमणी हृदय अयाह जो न दिखलाई पड़ता,
तो क्या जल होकर ज्वाला से यों फिर सड़ता ।
कौन जानता है, नीचे में क्या गहता है,
घालू में भी स्नेह कही कैसे रहना है ।
फल्गू की है बार हृदय धामा का जैसे,
पूजा ऊपर, भीतर स्नेह सरोवर जैसे ।
ढकी बर्फ की शीतल ऊँची छोटी जिनकी,
भीतर है क्या धातु न जानी जाती उनकी ।
ज्वालाभुसी समान कभी जब जल जाते हैं,
भस्म किया उनको जिनको वे था जाते हैं ।
स्वच्छ स्नेह अंतहित फल्गू सदृश किसी समय,
कभी सिन्धु ज्वालाभुसी धन्य-धन्य रमणी हृदय ।"

(क० ५, ख० १, कि० १)

यगला 'त्रिपदी' छंद का भी प्रयोग किया गया है—

"सघन सुन्दर मेघ मनहर,
गगन सोहत हेरि ।

धरा पुलकित प्रति भ्रनन्दित,
 रूप धर्यो चहुँ फेरि ॥
 तता पल्लवित राज कुसुमित,
 मधुकर सों गुञ्जित ।
 सुलभय शोभा सहि मन तोभा,
 कामन नवरञ्जित ॥
 बिज्जुलि मालिनि नव कादम्बिनि,
 सुन्दर रूप सुधारि ।
 भ्रमल धारा नव जल धारा,
 सुधा देत मनु डारि ॥”

परन्तु इन कविताओं का महत्त्व प्रयोगात्मक और ऐतिहासिक मात्र है । परन्तु फिर भी ब्रजभाषा की कुछ कविताएँ बड़ी सुन्दर बन पड़ी हैं और हमें महसा आनन्दित कर लेती हैं—

“यवन धसत सुरभित प्रति जो,
 मधमल करत सब ही को ।
 भनहुँ भगोहर कामिनो कर,
 परसत हिम शीतल जी को ॥
 झुकी सुमन के भार ते,
 डारन ये परसत नीको ।
 सलित विमलता प्रति सोनो,
 तदन-तदन के ही को ॥”

(पावस, कसा २, किरण २)

विशेषतः जब इस प्रकार की कविताएँ द्विवेदी-भुग की ‘स्कृतगर्भित गोरस कविताओं’ के समकक्ष रखी जाती हैं—

“सुसाध्य रागोत्थित तार्क्ष सीमा,
 भनो धरे शंभुज भञ्जुली पा ।
 निशा नखेली शशि को मनावे,
 विषा हिये की सिगरी सुनावे ॥
 बपुर-सों घासित वायु सौरो,
 परन्द के कण्ड सप्यो उसी से ।
 वियोगियों के मन को बिमोह,
 संयोगियों को सब भाँति छोह ॥”

(निरि-वर्षा—चोपरी सप्तमोनारायण सिंह, कसा २०, किरण १)

इस कविता के सम्मुख प्रसाद के 'इन्द्रधनुष' की प्रतिमा रखिये तो चमत्कार का पता लगेगा—

“मंदनकानन बिहरणशील अप्सरागन को,
सूखत पट बहुरंग हरत है जे मुनि मन को ।
किधौ गगन तरकस तानि बहुरंग तार को,
केरत तिन पर संग सुघर अलसिमित धार को ॥”

(कला ३, कि० २)

या खड़ीबोली की उनकी पहली कविता 'चित्र'—

“भाशातदनी का कूल नहीं मिसता है,
स्वच्छंद पवन बिन कुसुम नहीं खिलता है ।
कमलाकर में अति धतुर भूल जाता है,
फूले फूलों पर फिरता टकराता है ॥
मन को अयाह, गम्भीर समुद्र बनावो,
घंचल तरङ्ग को क्षित से बेग हटावो ।
झंवाल तरङ्गों में ऊपर बहता है,
मुक्ता-समूह फिर जल भीतर रहता है ॥”

(कला २, कि० २)

यद्यपि प्रसाद ने ब्रजभाषा की कविता खड़ीबोली के साथ-साथ बराबर लिखी, इस प्रारम्भिक काल में द्विवेदी-युग के कवियों का उन पर प्रभाव नहीं पड़ता, यह भी असम्भव था । 'प्रभातिक कुसुम' और 'शरत्पूर्णिमा' (कला २०, कि० ४) जैसे नवीन विषयों पर उन्होंने ब्रजभाषा में रचनाएँ कीं, परन्तु सामयिक काव्य का प्रभाव पड़ने के कारण वे कुछ समय तक द्विवेदी-युग से ऊपर नहीं उठ सके—

“धंद्रिका बिखला रही है क्या अनुपम-सी छा,
खिल रही है कुसुम की कलियाँ सुगंधों की धा ।
सब दिगंतों में जहाँ तक दृष्टि पथ की दोड़ है,
सुधा का सुन्दर सरोवर दीधिता बेजोड़ है ॥”

(जलविहारिणी, कला २, किरण ५)

परन्तु उन्होंने शीघ्र ही अपने लिए नया क्षेत्र निकाल लिया । यह क्षेत्र था अतृकान्त कविता का । १९२३ के लगभग प्रसाद क्रांतिकारी रूप में हमारे सामने आते हैं । इसी से 'सत्यमत' (कला ४, कि० १) में हमें उनके खड़ीबोली के प्रौढ़ काव्य के दर्शन होते हैं । इसी हेतु उन्होंने अतृकान्त के प्रयोग शुरू किये—

हिमगिरि का उत्तुङ्ग शृंग के सामने,
खड़ा बंताता है भारत के गर्व को।
पड़ती इस पर जब माला रवि-रश्मि की
मणिमय हो जाता है नवल प्रभात नै।
बनती है हिमलता कुसुममणि के खिले,
पारिजात का ही पराग शुचि घूलि है।
सांसारिक सब ताप नहीं इस भूमि में,
सूर्यताप भी सदा सुखद होता यहाँ।
हिमसर में भी खिले विमल भरविंद हैं,
कहीं नहीं है शोच, कहीं संकोच है।
चंद्रप्रभा में भी गलफर बनते नहीं,
चंद्रकांत से हिमसंड मनोज्ञ है।”

(भरत, कला ४, खं० १, कि० १, १६१३)

१६१३ में ही प्रसाद को मानसिक संकट उठाना पड़ा। एक कविता में उन्होंने इसका संकेत किया है—

“ये मानसिक विप्लव प्रभो जो रहे दिन-रात है।”

(कदण कदन, अप्रैल १९१३)

और अगली ही संख्या में हम उन्हें वेदनात्मक काव्य की ओर मुका पाते हैं जैसे ‘दलित कुमुदिनी’। कुछ वर्षों तक उनका यह दुःखभाव चलता रहता है। जुलाई-अगस्त १९१३ में ‘नमस्कार’ शीर्षक कविताओं के प्रकाशन से हम उन्हें गीतानलि (प्र० १९११) के प्रभाव-क्षेत्र में भी आना पाते हैं। इसी समय कदाचित् उनकी वे कविताएँ प्रकाशित होती हैं जो रायकृष्ण दास के संस्करण के आधार पर गद्यगाँत के रूप में रवि ठाकुर के प्रभाव से लिखी गईं जैसे—

“जय प्रलय का ही समय ज्वालामुखी निज मुख खोल दे,
सागर उमड़ता आ रहा हो, शक्ति साहस खोल दे।
पहण सारी हो केन्द्रच्युत सङ्कर परस्पर भग्न हों,
उस समय भी हम है प्रभो ! तब पद्यपद में लग्न हों ॥
जब संस के सब शृङ्ग विद्युतचूड़ के आघात से,
हों गिर रहे भीषण मचाते विद्व के व्यापात से।
जब घिर रहे हों प्रलय घन भयनाशगत आकाश में,
तब भी प्रभो ! यह मन लिखे तब प्रेमधारा-पाश में ॥”

(करवरी, १९१४)

इसी समय उनकी एक दूसरी महत्त्वपूर्ण रचना 'महाराणा का महत्त्व' (कला ५, खं० १) प्रकाशित हुई। कविता अत्युत्कृष्ट थी। इसमें प्रसाद प्रौढ़ हो गये हैं—

“तार हीरक हार पहन कर, चहुँमुख,
दिसनाती चढ़ती जाती थी चाँदनी।
(शाही महलों के ऊँचे मोनार पर)
जैसे कोई पूर्ण सुन्दरी प्रेम से।
चढ़े अटारी पर मिलने को नाथ जे,
अकबर के साम्राज्य-भवन के द्वार से।
निकल रही थी लपट सुगंध सनी हुई,
'बसरा के मुस्क' से वासित हो रहा।
भारत को सुख दीत पवन, जैसे कहीं,
मिले विकास नयीन विवेकी हृदय से।
राजभवन में मणिमय दीपाधार सब,
स्वयं प्रकाशित होते थे, आलोक भी।
फँस रहा था स्वच्छ सुविस्तृत भवन में,
कृत्रिम मणिमय सतः-भित्ति पर जो यनी।
नव वसंत-सा उन्हें विमल आलोक ही,
मुबताफल जालिनी बनाता था ग्रहो।
कसुमफली की मालाएँ थीं भूमतीं,
सौरभ चन्दनवार हरे हुमपत्र के।
सुरभि पवन से कलियाँ सब खिलने लगीं,
कृश मालाएँ 'गजरै'-सी यह हो गई।”

(क० ५०, कि० ६)

परन्तु 'गीतांजली' का प्रभाव अधिक गहराई और बाढ़ की कविताओं में दूर तक चलता है—

“नये-नये कौतुक दिसता कर,
जितना दूर किया चाहो।
उतना ही बीड़ बीड़ कर
चंचल हृदय निकट होता ॥”

(जनवरी, १९१५)

“देर सुहारे आने में थी, इसलिये,
कलियों की भासा विरचित की थी कि हँ।

जब तुम छाप्रोगे, ये खिल जायेंगी,
 सुखद शीत मास्त में हमें सुखा दिया।
 ये सब खिलने लगीं, न हमको ज्ञात या,
 मग्न स्वप्न तेरा हम तो ये देखते।
 किंतु कली थी एक हृदय के पास ही,
 मास्ता में वह गड़ने लगी न खिल सकी।
 झल झुली तो देखा चन्द्रालोक से,
 रंजित कोमल बादल नभ में छा गए।
 जिस पर बैठे पवन सहारे तुम चले,
 हम व्याकुल हो उठे कि तुम को धक में।
 ते लूँ, सुमने भोरी सुरभित सुमन की,
 फँकी, मास्त हुईं भाँखें फिर नींद में।"

(सुख की नींद : सितम्बर)

जो हो, इन प्रभावों और प्रयोगों द्वारा प्रसाद ने हिन्दी काव्य में एक युगांतकारी परिवर्तन कर दिया। यह सच है कि उनके साथ अन्य शक्तियाँ भी आईं। पंत और निराला ने भी नये काव्य की भेरी बजाई। परन्तु प्रसाद प्राचीन काव्य के गढ़ में रहते हुए इस बागवण के अग्रदूत हुए, यह उनके लिए श्रेय की बात थी। शताब्दी के प्रारम्भ में खड़ीबोली बहिष्कृत थी। काव्य-क्षेत्र में उसका कोई स्थान नहीं था—

"जात खड़ी बोली पे कोऊ भयो दिवानो,
 कोऊ सुकान बिन गद्य लिखने में हूँ बरभानो।
 अनुप्रास प्रतिबंध कठिन जिनके उर माहीं,
 तथापि पद्य-प्रतिबंधहु लिल गद्य क्यों नहिँ।
 अनुप्रास कयहूँ न सुकवि करि शक्ति पटावै,
 सब पूछी तो नव सूदन हिमे उपजावै॥"

(सरस्वती, १९०१)

जहाँ परिस्थिति यह थी, वहाँ एक टक्का के बाद ही हमें खड़ीबोली में ऐसे प्रामाणिक काव्य मिले जैसे प्रियप्रवास, रंग में मंग, जयद्रय-वध, पद्यस्कंद, भारत-भारती, मीराविरय, प्यारण, हिन्दी में मेरदूत, प्रयागी, नीति-कविता, मेरादगाथा, माधवभंवरों। प्रसाद इस दिशा में और आगे बढ़े। तुलान्तहीन काव्य के क्षेत्र में उन्होंने विशेष योग दिया। प्रेमरसिक (१९१२) उनका पहला प्रयास था। उनसे पहले रामचरित उवाच्य, ब्रजनन्दन सहाय, कृष्णराम, रूपनारायण पांडे ने और मैथिलीशरण गुप्त तुलान्तहीन काव्य की रचना कर चुके थे, परन्तु प्रसाद के 'प्रेम रसिक' (१९१३), 'रूपनारायण'

(इन्दु, माघ संवत् १९६६) और महाराणा का महत्त्व इनसे कहीं आगे थे। यह हर्ष का विषय है कि तुलान्त काव्य का महावीरप्रसाद द्विवेदी ने इस प्रारम्भिक काल में पसन्द कर उसे अपना बल दिया था। (द्विवेदी जी का पत्र लोचनप्रसाद पायटेय के नाम ता० १४-६-१९०७ : इन्दु : क० ६०, ख० २०, क्रि० १, १९१५)

यद्यपि बाद में 'मुकुटि किरण' के नाम से उन्होंने छायावाद के विरोध में अपनी पूरी शक्ति लगा दी थी। (सरस्वती, मई १९२७ और मास्तेन्दु सं० १, १९२८)

१९२७ ई० में लगभग १० वर्ष अंतर्धान रहने के बाद जब 'इन्दु' फिर प्रकाशित हुआ, तो प्रसाद द्वारा संस्थापित नई काव्यवेष्टि लहलहा उठी थी। १९०६-१६ तक यह नया काव्य 'इन्दु' के पृष्ठों में ही जन्म एवं विकास को प्राप्त हुआ था, अतः हमें प्रसन्नता होती है जब संपादक लिखता है—

“गद्य के साथ आधुनिक हिन्दी कविता ने भी करवट ली है। अभी उसका लहकपन दूर नहीं हुआ है, पर नौद की इस नई करवट ने उसे मधुर अवश्य बना दिया है। पहले वह सेवा की चीज थी, अब प्रेम की वस्तु हो गई है। पुराने अभिभावकों को शिकायत है कि अस्पष्टता और उच्छ्वलता बढ़ रही है पर वह भूत बाते हैं कि ये दोनों बातें जीवन के वसंत और यौवन के संधिकाल के दो बहुत ही आवश्यक उपकरण हैं। हिन्दी के नये मधुकर, बड़े-बूढ़ों की इस शिकायत का शाब्दिक यह जवाब दें कि मौढ़ता मुबारिक हो उनको जिनकी यात्रा का वही संबल है। अलहकपन ही तो जीवन का विकास है। हम भी यह कहें तो अनुचित न होगा कि सौन्दर्य सदैव एक रहस्य है, अतएव जहाँ जितनी सुन्दरता होगी, वहाँ उतनी ही अस्पष्टता भी रहेगी। सौन्दर्य की माया में जो अस्पष्टता, संकोच और (सिर झुकाकर कमी-कमी ऊपर देख लेने वाली) लज्जा की सहेली है वही साहित्य के प्रगति-विज्ञान में प्रतियोगिता के चिन्ह हैं। परिवर्तन की इस अवस्था पर रोने वाले रोयें, पर वह रोने की नहीं, मुस्कुराने की चीज है। हँसने की आह भले न हो।

हमारा तो विश्वास है कि साहित्य के दृष्टिकोण में सबसे यह महत्त्वपूर्ण जो परिवर्तन हुआ है वह कविता से ही सम्बन्ध रखता है। 'इन्दु' की गर्व है कि अपने जीवन के प्रारम्भिक दिनों में जो बीज उताने बोये थे, वे आज रूप बदलकर लहलहा रहे हैं।

(कला ८, क्रि० १, जनवरी १९२७)

इन पंक्तियों में प्रसाद की आत्मा ही नहीं प्रसाद के ही शब्द ध्वनित हैं। कौन जानता है, 'इन्दु' के लिए प्रसाद ने कितना परिश्रम किया, कितनी संपादकीय दिव्यशक्तियाँ उन्होंने लिखीं ! परन्तु जो जानते हैं, उन्हें ऊपर की पंक्तियाँ गवोक्ति नहीं लगेंगी, यह साधक द्वारा उसकी साधना की स्वीकारोक्ति मात्र है। 'इन्दु' के माध्यम से प्रसाद ने दो दशकों में हिन्दी काव्य को रीतिकालीन सुम्भोजल और द्विवेदीयुगीन बदला-चक्र से निकाल कर प्रेम, सौन्दर्य और चित्त की मयस्त भूमि पर ला खड़ा किया।

प्रसाद-साहित्य की राजनीतिक पृष्ठभूमि

[जयचन्द राय]

जयशंकर प्रसाद का रचना-काल सन् १९१० से प्रारम्भ होता है। वैसे 'भारतेन्दु' में उनकी कविता इससे कुछ पहले ही प्रकाशित हो चुकी थी पर सन् १९१० के उपरान्त उनकी रचनाएँ पारंपरिक रूप से प्रकाश में आने लगीं। हिन्दी-साहित्य के इतिहास में यह काल 'द्विवेदी-युग' के बीच में पड़ता है और भारतीय समाज के इतिहास में यह सामाजिक सुधारों और राष्ट्रीय जागरण का युग माना जाता है। एक दूसरी दृष्टि से यह युग सामंती समाज-व्यवस्था और यंत्र-प्रधान 'महाजनी-सभ्यता' का संघि-काल भी कहा जाता है। ग्रामीण जीवन अब भी प्राचीन सामंती संगठन की अवस्था में था परन्तु भारत का नागरिक जीवन पश्चात्य देशों में होने वाले औद्योगिक विकास के प्रभाव में आ चुका था और भारत में भी भीमोद्योग चलने लगे थे। दक्षिण और पूर्व के भारतीय भू-भाग अपनी विशिष्ट भौगोलिक परिस्थितियों के कारण नवीन सभ्यता के सम्पर्क में पहले आये। भारत का उत्तरी भाग उससे बहुत बाद में प्रभावित हुआ। 'बिहार' और 'उत्तर प्रदेश' के प्रांतों से घिरा विस्तृत भू-भाग द्विवेदी-युग तक प्राचीन सामंती संस्कारों से पूर्णतया ग्रस्त था। हिन्दी-साहित्य का विकास इसी भू-भाग में हो रहा था। इसलिए यह आवश्यक था कि इस प्रदेश में रहने वाले साहित्यकार अपेक्षाकृत अधिक आग्रह के साथ सामंती जीवन-मूल्यों का समर्थन और विवेचन करें। यही कारण है कि तत्कालीन हिन्दी-साहित्य में वैयक्तिकता-प्रधान आत्मामिथ्यज्ञक रचनाओं की सृष्टि उतनी जल्दी न हो सकी जितनी बंगाल में। अनेक ऐतिहासिक कारणों से बंग-देश सामाजिक विकास की दिशा में बहुत आगे बढ़ चला। यंत्रों की सहायता से केन्द्रीकृत उद्योगों का विकास वहाँ पहले हुआ। पश्चिम का सम्पर्क भी बंगाल को पहले ही मिला हुआ था। इसलिए मध्ययुगीन सामंती व्यवस्था, रीति-नीति, प्रेम-सदाचार और अन्य सभी प्राचीन संस्कारों के प्रति विद्रोह वहाँ पहले ही घटित हो गया।

हिन्दी प्रदेश में सबसे पहले 'भारतेन्दु-युग' में अभिजातवर्गीय समाज-चेतना के विपरीत विद्रोह दिखाई पड़ा। 'द्विवेदी-युग' में समाज-विकास के कारण वह तीन हुआ। 'भारतेन्दु-युग' में जीवन और साहित्य की संगति दिखाई गई और 'द्विवेदी-युग' में पौराणिक आख्यानों द्वारा श्रुति गौरव को स्मरण किया गया। राष्ट्रीय भावना का विकास और संरक्षण दोनों युगों में हुआ। 'द्विवेदी-युग' के प्रारम्भ में ही 'बंग-भंग' के आंदोलन के फलस्वरूप व्यापक और समिद राष्ट्रीय चेतना का अमृदय समस्त भारतवर्ष में हो चुका था। औपनिवेशिक

शासन-चक्र के नीचे पिछता हुआ सम्पूर्ण जन-समूह मध्यवर्गीय नेतृत्व में उठ रहा था। श्री दयानन्द सरस्वती और राजा राममोहन राय के चलाये हुए समाज-सुधार सम्मन्धी आंदोलन नगरों से आगे बढ़कर गाँवों तक में पहुँचने लगे थे। हिन्दी-प्रदेश आर्यसमाज के आंदोलन से विशेष प्रभावित हुआ। फलस्वरूप रीतिशालीन शृंगारभयी अनुभूतियों की व्यंजना के स्थान पर नवीन सामाजिक नैतिकता की प्रतिष्ठा साहित्य में हुई। 'रस' का परम्परागत संस्कार लोगों के मन में अब भी था, इसीलिए नैतिकता के आतंक से नियंत्रित द्विवेदी-युगीन साहित्य 'रस-ग्राही' पाठकों को 'नीरस' और 'इतिवृत्तात्मक' लगा। खड़ी बोली भाषा की कुछ श्रुतियों के रहने के कारण और विकास की प्रारम्भिक अवस्था में होने के कारण भी उस साहित्य का 'रूप-पद्म' अधिक आकर्षक नहीं बन सका।

जैसा ऊपर कहा गया है भारतवर्ष में सामंती जीवन के विपरीत जो विद्रोह चला उसी के समानान्तर राष्ट्रीय आंदोलन भी चल पड़ा। औपनिवेशिक देश के औद्योगिक विकास में ऐसा होना अनिवार्य था। ये दोनों आंदोलन अभी समाप्त भी नहीं हो पाये थे कि स्वतन्त्र मजदूर और किसान-आंदोलन चल पड़े। हम आगे चलकर देखेंगे कि प्रसाद के काव्य-साहित्य में सामंती नैतिकता के विरुद्ध यह भाव अंकित हुआ; उनके नाटकों से राष्ट्रीय भावनाओं को उत्तेजना प्राप्त हुई और उनकी कहानियों और उपन्यासों में जन-हित का पक्ष प्रबल हुआ।

प्रसाद के साहित्य-क्षेत्र में उतरते समय जैसी परिस्थिति थी उसका संक्षिप्त उल्लेख ऊपर हुआ है। उनकी सबसे पहली कहानी 'ग्राम' में इस बात का संकेत मिलता है कि किस प्रकार एक जमींदार को सम्पूर्ण जायदाद कर्षा न जुकाने के कारण एक महाजन के हाथ चली जाती है। इस कथा में समाज-व्यवस्था के परिवर्तन का स्वरूप अनायास चला आया है। कहानी स्पष्ट सिद्ध करती है कि समाज में वर्गों के विकास के फलस्वरूप एक ऐसे वर्ग का जन्म हो रहा है जो पुरानी जागीरदारी की व्यवस्था पर आधिपत्य बनाकर प्रतिष्ठा प्राप्त कर लेने का इच्छुक है। कुन्दनलाल नामक महाजन उस सम्पूर्ण जन-वर्ग का प्रतिनिधि है जो औद्योगिक क्रांति के फलस्वरूप उत्पन्न होता है और समाज का नेतृत्व अपने हाथों में ले लेता है।

प्रसाद का सर्वप्रथम काव्य-संग्रह 'कानन-कुसुम' सन् १९१० में प्रकाशित हुआ था। उसमें पौराणिक आख्यानों के आधार पर रची गई विनय की कविताएँ हैं। यत्र-तत्र तत्कालीन राष्ट्रीय भावना का अपरोक्ष प्रकटीकरण भी हुआ है। उदाहरण के लिए नमोदित पंक्तियों लीजिये जिसमें देश के लिए अपना सब कुछ उत्सर्ग करने वाले युवकों का आवाहन किया गया है—

- "जो भ्रष्ट का जगन्नाथ हो, कृपक-करोँ का दुद हत हो,
भुत्तिया की आँखों का आँसु धीर मजूरों का धत हो।

प्रेम भरा हो जीवन में, हो जीवन जिसकी कृतियों में,
प्रचल सत्य संकल्प रहे, न रहे सोता जागृतियों में ॥”

और, बिसकी—

“छुले किवाड़ सदृश हो छाती सबसे हो मिल जाने को।”

कहना न होगा कि आगे चलकर उनके नाटकों में विकसित होने वाली राष्ट्रीय भावना इस प्रथम काव्य-संग्रह में ही पनपती दिखाई पड़ती है। ऊपर ‘द्विवेदी-युग’ के प्रसंग में ‘महाजनी-सम्पत्ता’ के अम्युदय और राष्ट्रीय आगरण की चर्चा की गई है। हमने कहानी और कविताओं का उदाहरण लेकर प्रसाद के प्रारम्भिक साहित्य में दोनों का उमार देखा। प्रसाद के नाटकों में राष्ट्रीय भावना और भी अधिक दृढ़ता के साथ अमिष्यक हुई। अन्तर केवल इतना है कि वह पौराणिक तथा ऐतिहासिक आख्यानों के माध्यम से चित्रित हुई। अपने अतीत के गौरव का स्मरण पराधीन जाति के लिए विशेष महत्त्वपूर्ण है। स्वाधीन देशों में औद्योगिक क्रांतियों का जो स्वरूप या ठीक वैसा ही पराधीन देशों में नहीं रहता। पराधीन देश सर्वप्रथम अपने जन्मसिद्ध अधिकार—स्वातन्त्र्य—की माँग करता है। विजेता के समक्ष वह अपने गौरव की गर्वपूर्वक स्मरण करता है। ऐसा करने से उसके जीवन में गति और प्राणों में शक्ति का विकास होता है। इसलिए समाज-विकास की एक विशेष सीढ़ी पर पहुँचकर प्राचीन इतिहास के विश्लेषण और गायन की आवश्यकता पड़ा करती है। ‘द्विवेदी-युग’ की एक सामाजिक आवश्यकता यह भी थी कि भारत के प्राचीन वैभवपूर्ण इतिहास को जनता के समक्ष प्रस्तुत करके उसे सामूहिक रूप से अपने स्वर्णों की ओर बढ़ने के लिए उत्तेजित किया जाय। प्रसाद के प्रारम्भिक नाटकों में ही इस भावना का विकास दिखाई पढ़ने लगता है। ‘सज्जन’ उनका पहला एकांकी रूपक है। यह सन् १९१०-११ में ‘इन्दु’ में प्रकाशित हुआ था। इसकी कथा का आधार महाभारत का वह प्रसंग है जिसमें बनवासी पाण्डवों को दुर्योधन अपमानित करना चाहता है, परन्तु दैव-दुर्विपाक से वह स्वयं अपमानित होता है। गंधर्वराज चित्रसेन से यह पराभित होता है और अर्जुन के प्रभाव से ही मुक्ति पाता है। सुधिष्ठिर उसे क्षमा कर देते हैं। उनका दूसरा रूपक ‘कल्याणी-परिणय’ है जिसकी कथा का सम्बन्ध चन्द्रगुप्त मौर्य से है। यह सन् १९१२ में ‘नागरी-प्रचारिणी-पत्रिका’ में प्रकाशित हुआ था। ‘कल्याणलय’ एक ऐतिहासिक नाट्य है जो इसी साल छपा था। इसकी कथा का सम्बन्ध अयोध्या के राजा हरिश्चन्द्र और ऋषि विश्वामित्र से है। इस प्रकार हम इस परिणाम पर पहुँचते हैं कि प्रसाद की प्रारम्भिक नाट्य-कृतियों युग की प्रधान विचाराधारा से बहुत दूर तक प्रभावित हैं। उनमें जग-जीवन का आकर्षक और सही चित्र प्रस्तुत किया गया है। उन नाटकों की आधारभूमि उत्कालीन समाज और उसकी समस्याएँ हैं।

कहानी, कविता और नाटकों के अतिरिक्त प्रसाद की कला उपन्यास और निबन्ध के क्षेत्र में भी पनपी है परन्तु अपने रचनाकाल के प्रारम्भ में उन्होंने इधर हाथ नहीं बढ़ाया था।

विचारों और भावनाओं के परिवर्तन के समानान्तर 'द्विवेदी-युग' में 'रूप' श्रवण शैलीगत परिवर्तन भी हुआ। 'ब्रजभाषा' के स्थान पर 'खड़ीबोली' सामान्य-काव्य-भाषा के रूप में स्वीकृत हुई। प्राचीन सबैद्य, कवित्त और दोहा-चौपाई के स्थान पर नवीन छन्दों का प्रयोग होने लगा। परम्परागत अलंकारों और उपमानों को एक बार ही चुनौती दी गई। गीत-मुक्तकों के स्थान पर प्रबन्धात्मक काव्यों का पुनरुत्थान हुआ। कथा-साहित्य के क्षेत्र में सरल भाषायुक्त चरित्र-प्रधान सामाजिक रचनाओं का प्रारम्भ प्रेमचन्द के द्वारा पहले ही हो चुका था। बेक्रीनन्दन खत्री और किशोरीलाल गोस्वामी की शैलीगत विशिष्टताएँ इस क्षेत्र में पुरानी पढ़ने लगी थीं। अब लेखक कहानी के पात्रों और पाठकों के बीच नहीं उपस्थित होता था जैसा कि पहले वह यह कहकर हुआ करता था कि— 'आइये पाठक; अब हम-आप भी वहीं चलें जहाँ वीरेन्द्र सिंह और तेज सिंह परस्पर वार्तालाप कर रहे हैं।' नाटकों के क्षेत्र में अनुवादों को धूम थी। द्विजेन्द्रलाल राय के नाटक हिन्दी की नाट्यकला को विशेष प्रभावित कर रहे थे। प्रसाद के प्रारम्भिक नाटकों में 'राय' की नाट्यकला की छाप चरित्र-चित्रण और घटना-विकास दोनों पर दिखाई पड़ती है।

प्रसाद की प्रारम्भिक कविताएँ ब्रजभाषा में लिखी गईं। 'प्रेम-पथिक' पहले ब्रजभाषा में ही लिखा गया था। सात वर्ष उपरान्त कवि ने उसे खड़ीबोली में रूपांतरित किया। लेकिन शीघ्र ही प्रसाद की आन्तरिक प्रेरणाओं ने उन्हें खड़ीबोली की ओर उन्मुख कर दिया, और जोधित जन-भाषा के कवि बनकर वे हमारे सम्मुख आये। प्रसाद के काव्य ने प्रारम्भ से ही उस शैलीगत विशेषता के दर्शन होते हैं 'द्विवेदी-युग' की शुष्क नीरसता की प्रतिक्रिया में आगे आने वाले 'आयावाद' में विकसित हुई। लाक्षणिक और प्रतीकात्मक पद्धति पर चलकर भाव व्यञ्जना कराने की वृत्ति 'कानन-कुसुम' और 'प्रेम-पथिक' से ही दिखाई पड़ने लगती है। यही आगे चलकर 'भरना' में कुछ प्रौढ़ रूप धारण करती है। अनुकांत और नवीन छंदों का प्रारम्भ 'प्रेम-पथिक' और 'कानन-कुसुम' से ही हुआ है। प्रगीत मुक्तकों के साथ प्रबन्धात्मक काव्यों की रचना भी प्रसाद जी करते रहे। 'महाराणा का महत्त्व' प्रबन्धात्मक काव्य है जिसमें मुक्त छंद के सहारे भावों की व्यञ्जना अपेक्षाकृत नई पद्धति पर की गई है। खानखाना की पत्नी का एक आवेगपूर्ण चित्र देखिये—

“कंपी सुराही कर की, छतकी धारणो
बेस सलाई स्वच्छ मधूक कपोत में;

जिसका गई उर से जलतारी ओढ़नी,
 चकाचौंध सी लगी विमल आलोक को,
 पुच्छ-मदित वेणी भी चर्रा उठी,
 धाभूषण भी भनभन कर बस रह गये।”

कहानियों के क्षेत्र में प्रसाद जी अपनी स्वामात्रिक भावुक्ता प्रधान शब्दावली लेकर उतरे। प्राकृतिक व्यापार की भूमिका प्रस्तुत करके घटना और पात्रों का विकास करने की प्रवृत्ति भी दिखाई पड़ी। उनकी पहली कहानी ग्राम से ही एक उदाहरण लें। पन्द्रह वर्षीया बालिका का रूप देखिये—

“आलोक से उसका श्रंग श्रवण-धन में विद्युल्लेखा की तरह धमक रहा था। यद्यपि दरिद्रता ने उसे मलिन कर रखा है, पर ईश्वरीय सुपमा उसके कोमल श्रंग पर अपना निवास किये हुए है।”

जिस भावुकता का क्षीण आभास यहाँ मिलता है वही प्रसाद की उत्तरकालीन कहानियों में अधिक आवेगमय हो उठी है। ऐतिहासिक कहानियों के अतिरिक्त उनकी सभी कहानियाँ अन्त में पहुँचकर अति भावुकता के कारण निरुद्देश्यता में लो जाती हैं यह प्रसाद की वैयक्तिक विशेषता है जो प्रारम्भ से ही दिखाई पड़ने लगती है; और जिसका मूल हम उनकी व्यक्तिगत परिस्थितियों और संस्कारों में पा सकते हैं। वैसे उस युग के अनेक चिंतकों के उदाहरण दिये जा सकते हैं जो अति भावुकता के कारण समाज और जगत से दूर किसी ‘कल्पना-लोक’ या ‘आनन्दमय-लोक’ की पृष्ठार लिये फिरा करते थे। हम लोग देखेंगे कि यह भावधारा हमारी एक विशिष्ट सामाजिक स्थिति में उत्पन्न हुई थी और बहुत-कुछ उसी से प्रभावित भी हुई थी।

प्रसाद के साहित्यिक विकास का पहला युग यहाँ समाप्त होता है। हमके उपरांत वे अधिक कलात्मक और गम्भीर साहित्यिक-सृष्टि की ओर अग्रसर हुए। युग की साहित्यिक चेतना की रूप और आकार प्रदान करने वाली विशाल सामाजिक पृष्ठ-भूमिका भी बदली। हिन्दी की नवीन काव्यधारा ने ‘प्रसाद’, ‘निराला’ और ‘पन्त’ के माध्यम से नई परिस्थिति के अनुकूल अपने को ढाला।

देशन्यायी राष्ट्रीय आन्दोलन अधिकाधिक सक्रिय हुआ। भारतीय राजनीति के रंगमंच पर गांधी जी का आगमन हुआ और उनकी प्रेरणा से ‘स्वदेशी’ का आन्दोलन अधिक सकल हुआ। हिन्दी-साहित्य में इस आन्दोलन का अपरोक्ष चित्रण हुआ। ‘द्विवेदी-युग’ की प्रधान काव्यधारा के लिए राष्ट्रीय-भावनाओं का गायन बड़ा रोचक लगा। फलतः श्री मैथिलीशरण गुप्त, श्री माखनलाल चतुर्वेदी इत्यादि ने देश पर बलिदान होने वाले युवकों का आवाहन किया और भारत माता की अर्चना में काव्य-कुसुमों का उपहार प्रस्तुत किया। मध्यम-वर्ग के उद्बोधन गीत गाने के साथ ही इन कवियों ने

सामूहिक किसान जागरण का भी नारा लगाया। परन्तु साहित्य की नवीनतम काव्यधारा जो आगे चलकर 'छायावाद' के नाम से अभिहित हुई और जिसका नेतृत्व प्रारम्भ में स्व. प्रसाद जी कर रहे थे, आन्दोलन से परोक्षतः ही प्रभावित हुई। 'कानन-कुसुम' के उद्धरण से हम यह प्रमाणित कर चुके हैं कि प्रसाद ने राष्ट्रीय भावनाओं को उतेजना प्रदान करने वाली रचनाएँ लिखी थीं। लेकिन उनकी आगे आने वाली काव्य-कृतियों में उस भावधारा का प्रवाह नहीं दिखाई पड़ता है। उनका बाद का काव्य उस भावधारा से एकदम अछूता लगता है। 'भरना' और 'श्री' इस बात के प्रमाण हैं। लोगों ने आश्चर्य के साथ इस तथ्य को लक्ष्य किया है कि इस प्रकार अपने काव्य-विकास में कवि तत्कालीन राजनैतिक और सामाजिक आन्दोलनों से निर्लिप्त रह सका है। और यदि उसने जीवन-वास्तव की उपेक्षा इतने सहज भाव से की है तो उसके काव्य की उपयोगिता क्या है? हम इन प्रश्नों का उत्तर पाये बिना आगे नहीं बढ़ सकते।

हमने ऊपर यह कहा है कि उस युग में ऐसे अनेक व्यक्ति थे जो अति भावुकता के कारण मन-कक्षित आनन्दमय लोभ में विचरण किया करते थे। वे ऐसे लोग थे जो समाज के तत्कालीन वातावरण से अतन्त्र थे। उनकी कामनाएँ वास्तविक जीवन में तृप्त न हो पाने के कारण उनके मनोजगत में अनेक ग्रंथियों की सृष्टि करती थीं। वे इच्छाओं की सरल अभिव्यक्ति और स्वस्थ पूर्ति के लिए कल्पना का आश्रय लेते थे। ऐसा करके वे अपने मन के भीतर छिपे हुए विद्रोह और असंतोष को ही प्रकट कर रहे थे। ऐसे ही भावुक कवियों के द्वारा 'छायावादी' काव्य की प्राण-प्रतिष्ठा हुई। प्रसाद का 'भरना' एक ऐसा ही काव्य है। इसलिए हमें उसकी मूल विद्रोही-भावना को समझना होगा। न तो वह किसी पागल का 'अनर्गल प्रलाप' है और न किसी की 'आत्मबद्ध अंतर्मुखी साधना' उसमें भी विद्रोह और उमाज की भावना उतनी ही प्रबल है जितनी किसी राष्ट्रीय कविता में। अंतर केवल लक्ष्य का है। 'छायावाद' की कविता उस विद्रोह को व्यक्त करती है जो सामंती नैतिकता के विपरीत नवीन पूँजीवादी नैतिकता ने पैदा किया था। उसे 'स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह' कहना भ्रामक है। ऊपर से देखने में यह सूक्ष्म, कोमल भले हो दिखाई पड़ता हो, पर है वह स्थूल विद्रोह ही। सामंती संस्कृति के सभी जीवन-मान नवीन सम्भ्यता के लिए अनावश्यक थे। साहित्यिक रुढ़ियों में दुर्बल धोम की तरह से लगती थी। स्वस्थ प्रेम को सामाजिक स्वीकृति का न मिलना अमानवीय लगता था। इन सभी बातों का विरोध 'भरना' में दिखाई पड़ता है। उसमें पहली बार पुगनी भावधारा के स्थान पर आत्माभिर्व्यंजक कविताओं का संकलन हुआ, पहली बार प्रकृति के प्रांगण में उतरकर कवि ने आदर्श-प्रेम-लोक का साक्षात्कार किया। प्रकृति पर मानवीयता का आरोप नवीन शैली में पहली बार हुआ और पहली ही बार 'छायावाद' का स्वर इस काव्य में सुनाई पड़ा। अज्ञात लोक की चर्चा करते-करते कभी कभी रहस्यात्मकता में भी

कवि उलझ गया है। 'आँख' में पहुँचकर यह रहस्यात्मकता और भी गहरी गई है। कहना न होगा कि यह रहस्यात्मकता जब सीमा का उल्लंघन करने लगी और कवि का एक मात्र वर्य-विषय बन गई तब उसका सामाजिक महत्त्व क्षीण होने लगा। उसके काव्य में लाक्षणिक प्रतीक-विधान के द्वारा कला का निखार तो अवश्य आया परन्तु भावधारा रहस्य-लोक में पहुँचकर अपना बल खोने लगी। प्रसाद का 'आँख' नामक संग्रह इस बात की पुष्टि करेगा। विकास की दिशा में वह 'मरना' से एक कदम आगे है। हिन्दी की नई कविता को उसने प्रभावित भी बहुत किया है। परन्तु रहस्य की ओर अधिक प्रवृत्त होने के कारण उसमें भावों और विचारों की उलझन पैदा हो गई है।

इस बीच में प्रसाद के तीन महत्त्वपूर्ण नाटक प्रकाशित हुए—'राज्यभो', 'विराट' और 'अज्ञातशत्रु'। 'राज्यभो' और 'अज्ञातशत्रु' प्रसिद्ध ऐतिहासिक घटनाओं को लेकर लिखे गये हैं। 'विराट' की कथा का आधार कल्हण की 'राज-तरंगिणी' है। तीनों रूपकों में प्रसाद की राष्ट्रीय भावना मुक्त भाव से विचरण करती दिखाई पड़ती है। यही प्राचीन इतिहास के प्रति उनकी जिज्ञासा और शोध की प्रवृत्ति भी दिखाई पड़ती है। 'अज्ञातशत्रु' और 'राज्यभो' में ऐतिहासिक शोध से भरपूर भूमिकाएँ भी जोड़ी दी गई थीं। अपने अतीत गौरव को आग्रह के साथ खोज निकालने का भाव उन निबन्धों में भी पाया जाता है। कहना न होगा कि ये तीनों नाटक उसी प्रवृत्ति के विकास के फलस्वरूप रचे गये जो 'संज्ञन' की रचना के मूल में वर्तमान थी। विचार की दृष्टि से प्रसाद के ये नाटक भारतीय समाज को एक ऐसी आवश्यकता की पूर्ति करते हैं जो ऐतिहासिक दृष्टि से बहुत महत्त्वपूर्ण थी। इसमें संदेह नहीं कि यदि हिन्दी के रंगमंच का भी विकास हो गया होता और प्रसाद के नाटकों में अभिनेयता की अवतारणा हो सकी होती तो हमारे राष्ट्रीय आन्दोलन का सांस्कृतिक पक्ष बड़ा सबल बन जाता। परन्तु अपनी व्यक्तिगत दार्शनिक प्रवृत्ति के कारण नाटककार प्रसाद अपने ऐतिहासिक पात्रों और घटनाओं को जन-साधारण तक पहुँचाने में असफल रहे। हिन्दी में नाट्य-कला का पहला निखार हुआ रूप 'अज्ञातशत्रु' में ही दिखाई पड़ता है। इस दृष्टि से वह नाटक विशेष महत्त्व रखता है। वह पहले पहल १९२२ में प्रकाशित हुआ था। कहना न होगा कि हिन्दी की नाट्य-कला उस समय तक शैशवावस्था में ही थी। यदि अभिनय सम्बन्धी जुड़ियों को थोड़ी देर के लिए अलग रख दें तो हम यह देखेंगे कि इस नाटक में ऐतिहासिक वातावरण के संरक्षण के साथ घटनाओं और पात्रों का बड़ा मनोरम और घात-प्रतिघात-मय विकास हुआ है। नाट्यिक अन्वर्द्ध के सहारे चरित्रों और घटनाओं का ब्रह्मण्ड हिन्दी नाटक साहित्य में पहली बार दिखाई पड़ा। हमारे नाटक साहित्य को प्रसाद की यही सबसे बड़ी देन है।

प्रसाद का पहला कहानी संग्रह 'झाया' नाम से इसी काल में प्रकाशित हुआ था। 'प्रतिध्वनि' नामक कहानी संग्रह की अनेक कहानियाँ इसी काल में लिखी गई थीं। वैसा

पहले फट चुके हैं प्रसाद की कहानियों में भावुकता उत्तरोत्तर बढ़ती, चली गई और दार्शनिकता के मेल से उनमें रहस्यात्मकता का भी समावेश हो गया। उनकी काव्य-चेतना की ही भाँति उनकी अधिकांश कहानियाँ छायावाद की शैली की कुञ्जभटिका में उलभ गई हैं, और उनमें जीवन-वास्तव प्रतिबिम्बित नहीं हो सका।

इसके उपरान्त प्रसाद के विकास का तीसरा चरण प्रारम्भ होता है और उनकी उत्कृष्टतर रचनाएँ हमारे सम्मुख आती हैं।

देश का राजनैतिक और सामाजिक चरण विकास-पथ में काफी आगे बढ़ चुका था। सविनय अवज्ञा आन्दोलन अपनी शक्ति का प्रदर्शन कर चुका था। कॉंग्रेसी नेताओं की एक-एक पुकार पर जन-समूह सागर की भाँति उमड़ पड़ता था। कॉंग्रेस का माध्यमार्गीय नेतृत्व सध समय उमड़ती हुई जन-धारा को सँभाल नहीं पाता था, उसे नियंत्रित नहीं कर पाता था। फलतः आन्दोलन की अपने चरम उत्कर्ष की स्थिति में ही रोक देना पड़ता था। ब्रिटिश शासन का अत्याचार बढ़ता जा रहा था। जनता भी लुब्ध थी और कहीं-कहीं उग्र बन गई थी। मेरठ पड़्यंत्रकारियों पर मुकदमा इसी समय चलाया गया जिसकी निम्न देश-विदेश के सहृदयों ने की। रोम्यों रोलों ने तो तथाकथित पड़्यंत्रकारियों के नाम पुत्ती चिड़ी लिखकर अपनी विश्व-व्यापक मानवीय सहानुभूति का परिचय दिया।

ऐसे लुब्ध राजनैतिक वातावरण में प्रसाद के 'श्रॉट्' की रचना हुई और 'लहर' के अधिकांश गीत भी इसी काल में लिखे गये। ऊपर 'श्रॉट्' के सम्बन्ध में प्रसंगतः कुछ कह दिया गया है। वस्तुतः वह एक काल की रचना नहीं है। लेखक ने उसे कविता लिखने की तरंग आने पर एक बार ही नहीं लिखा। भी विनोदशंकर व्यास ने लिखा है कि 'श्रॉट्' के छन्द भिन्न-भिन्न अवसरों पर विभिन्न भावनाओं के उद्वेलन पर लिखे गये। इसके पर यात्रा करते भी कुछ छंद लिखे गये। छोटी-सी पुस्तक लगभग दो वर्षों में तैयार हो पाई थी। उनके अनेक संस्करण बहुत परिवर्तित और परिवर्द्धित होकर निकले थे। 'भरना' की ही भाँति इसमें अनेक नये छंद जोड़ दिये गये थे। 'लहर' अपेक्षाकृत अधिक गम्भीर और सुस्थिर रचना है। 'श्रॉट्' में आध्यात्मिक विरह का चित्रण हुआ है। उसमें मिलन के स्थूल शृंगारिक चित्र स्मृतियों के रूप में उपस्थित हुए हैं। अज्ञात प्रियतम के सौन्दर्य का मादक रूप विकास की अनेक मंगिमाओं के साथ चित्रित है। भाषा में लाक्षणिकता और प्रतीकात्मकता के साथ ध्वन्यात्मकता का भी समावेश हो गया है। 'लहर' के गीतों में चित्रमयी शैली का विकास भी दिखाई पड़ता है। 'भीती विमावरी जागरी !' से आरम्भ होने वाले प्रमात के चित्र में ऐसी भाषा का उत्कृष्ट उदाहरण मिलता है। प्रसाद के इस युग की काव्य की सामान्य विशेषताएँ यही थीं। इन्हें जब हम उपर्युक्त राजनैतिक और सामाजिक परिस्थितियों के समानान्तर रखते हैं तो सहसा कोई चार्मंत्रस्य ॥ पाकर आश्चर्य-चकित रह जाते हैं। 'श्रॉट्' तो इन घटनाओं से एकदम निर्लिप्त

ज्ञान पड़ता है। परन्तु अगर हम प्यान से देखें तो हमें शत होगा कि कवि यहाँ भी नई काव्यधारा को प्रौढ़तर रूप देने में लगा है जो विद्रोह सामन्ती नैतिकता के विपरीत प्रारम्भ हुआ था उसकी समाप्ति अभी नहीं हो पाई थी। प्रसाद ने 'श्रॉप्लू' और 'लहर' में परोक्ष रूप से उसी विद्रोह को ध्वनित किया है और रचनात्मक रूप देने के लिए कई रमणीय प्राकृतिक व्यापारों का सुन्दर अंकन किया है। लेकिन 'लहर' का महत्त्व एक और बात में है। उसमें प्रसाद की राष्ट्रीय भावना इतिहास के माध्यम से अभिव्यक्त हुई है। हमारे राष्ट्रीय जागरण को अधिक सक्रिय बनाने वाले भावों का जो विकास उनके नाटकों में दिखाई पड़ता है वही 'लहर' की कुछ कविताओं में अत्यन्त श्रोत्रपूर्ण ढंग से प्रकट हुआ है। 'शेरसिंह का शस्त्र-सनर्पाण' मुकुट-वृत्त में लिखी हुई ऐसी ही रचना है। अपनी तलवार को संबोधित कर शेरसिंह कहता है—

“ए ही रण-रंगिनी !

सिक्कों के शीशं भरे जीवन की संपत्ति !

कपिता हुई थी लाल तेरा पानी पान कर ।”

×

×

×

फिर विदेशियों को सम्बोधित कर कहता है—

“म्राज विजयी हो तुम

घोर है पराजित हम

तुम तो कहोगे, इतिहास भी बहेगा यही,

किन्तु वह विजय प्रशंस भरी मन की—

एक छलना है।

बहेगी शतद्रु शत संगरों की साक्षिणी

सिक्क ये सजीव

स्वयं-रसा में प्रबुद्ध ये ।”

लेकिन 'लहर' में ऐसी रचनाएँ केवल तीन हैं। शेष रचनाओं में रहस्य की ओर ही विशेष प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। यहाँ यह स्वीकार करना पड़ेगा कि कवि तीसरे चरण में आकर नई काव्यधारा की बंधी हुई परम्परा पर चलने लगा। सामन्ती नैतिकता के प्रति विद्रोह ही एक ऐसी सीमा तक पहुँच गया था कि उसमें रहस्यात्मकता का प्रवेश स्वतः होने लगा। वास्तविक बात यह थी कि मध्यवर्गीय नेतृत्व से अलग जन-सत्ता का नया विकास होने लगा था। उसमें समाज को नई पुनार थी। उसमें जन-स्वातन्त्र्य की माँग थी। मध्य वर्ग ने जो सुविचारें सामन्ती समाज से माँगी थीं और जिस नई नैतिकता की प्रतिष्ठा समाज ने चाही थी, वही सुविचारें जनता का पूरा समूह चाहने लगा। अपने आन्दोलन में मध्य वर्ग ने जनता को साथ लिया था परन्तु जब सामूहिक रूप से जन-

समुदाय ने अपने स्वार्थों की शोर हाथ बढ़ाया तो काफ़ी हलचल मची। सामन्ती व्यवस्था के प्रति विद्रोह करने वाले और नवीन व्यवस्था की प्रतिष्ठा चाहने वाले कवि अब १९२० काव्यिकारी न रहे। वे अधिक से अधिक रहस्यात्मक और दुर्बुद्ध होने लगे। प्रसाद में यह प्रवृत्ति सबसे अधिक दिखाई पड़ी। 'पंत' और 'निराला' ने अपने को इस मोड़ से अत्यन्त शोभ मुक्त कर लिया। अपनी वैयक्तिक परिस्थितियों और विशेषकर शैव आनन्दवाद में विशेष आस्था के कारण प्रसाद ऐसा नहीं कर सके। प्रसाद के कान्ठ में वो रहस्यात्मक एकांतिक अनुभूतियाँ हैं उनकी सामाजिक भूमिका इतनी ही है। उसमें परम्परा और व्यक्तिगत अनुभूति का भी बहुत-कुछ मिश्रण स्वीकार करना पड़ेगा।

प्रसाद की कला का पूर्ण वैभव उनके इस काल के नाटकों में दिखाई पड़ता है। 'स्कन्दशुत' और 'चन्द्रशुत' इसी काल में प्रकाशित हुए। 'जन्मेजय का नागपश', जो एक पौराणिक आख्यान पर आधारित है इसी काल में लिखा गया। इन नाटकों में प्रसाद की नाटकीय कला का पूर्ण वैभव और स्वच्छ विकास है। इनमें बोलती हुई राष्ट्रीय भावना बड़ी महत्त्वपूर्ण है। हम इसकी उपयोगिता के सम्बन्ध में ऊपर लिख चुके हैं। इन नाटकों में अतीत और वर्तमान का समाहार बड़े सुन्दर ढंग पर हुआ है। इतिहास की कथा का रस भी भाव-विभोर करने वाला है। अभिनय सम्बन्धी रंगमंचीय नुटियों के रहते हुए भी ये नाटक हिन्दी-साहित्य की अनूद्य निधि हैं। इनमें प्रयुक्त गीतों का अपना स्वतन्त्र स्थान है।

"सुम कनक किरन के अन्तराल से

सुन-छिपकर चलते हो क्यों?"

ये प्रारम्भ होने वाला सौन्दर्य को संश्लेषित गीत अपनी मूर्तिमती व्यञ्जना में सदाक़ बन गया है। अलका के द्वारा गाया गया 'चन्द्रशुत' नाटक का निम्नांकित अभिमान गीत बड़ा गत्यात्मक और स्फूर्तिदायक बन पड़ा है

"हिमाद्रि तुंग शृंग से प्रसूत शुद्ध भारती,

स्वयं-प्रभा-समुज्ज्वला-स्वतन्त्रता पुकारती।

अमर्त्य घोर पुत्र हो, दृढ़ प्रतिज्ञ सोच लो,

यशस्त पुण्य पंथ है बड़े चलो बड़े चलो ॥"

इस बीच प्रसाद के दो उपन्यास 'कंकाल' और 'तितली' निकले। कहानी दोनों में सामाजिक जीवन से ही ली गई थी परन्तु 'कंकाल' में दार्शनिकता का बोझ अधिक है। उपन्यास की कला का उसमें उतना विकास नहीं हो पाया जितना 'तितली' में। 'तितली' पारवाहिक रूप से 'जागरण' नामक पत्र में छपी थी। उसमें सामाजिक जीवन का सर्वोपरि चित्र है। दार्शनिकता और रहस्यात्मकता की प्रवृत्ति भी बहुत-कुछ कम हो गई है। यहाँ प्रसाद ने समाज को खुली आँखों देखा है। इसमें संदेह नहीं कि यदि प्रसाद इस चैन

में आगे बढ़ते तो हमें रश्चकोटि के उपन्यास प्राप्त होते। परन्तु जैसा आचार्य 'शुक्ल' ने अपने 'हिन्दी साहित्य के इतिहास' में स्वीकार किया है, प्रसाद उन्हीं की प्रेरणा से ऐतिहासिक उपन्यास लिखने की ओर मुड़े और फलस्वरूप आगे चलकर 'इरावती' नामक उपन्यास की रचना उन्होंने प्रारम्भ की लेकिन दुर्भाग्यवश उसे पूरा कर सकने के पूर्व ही उनकी मृत्यु हो गई। ऐतिहासिक उपन्यास का अपना अलग महत्त्व है। उसकी उपयोगिता को अस्वीकार नहीं किया जा सकता, लेकिन आधुनिक समाज की विषमता का चित्रण करने के लिए उपन्यास, साहित्य की सबसे चर्चस्त शैली है। 'तितली' के द्वारा प्रसाद ने इधर बढ़ने की प्रवृत्ति दिखाई थी परन्तु वह फिर मुड़ गई।

इस बीच प्रसाद का प्रसिद्ध कहानी संग्रह 'आकाश दीप' प्रकाशित हुआ। 'अंधी' संग्रह में आने वाली कहानियाँ भी इस काल में लिखी गई थीं। 'अंधी' में यथार्थ जीवन से सम्बन्ध रखने वाली मार्मिक कहानियाँ हैं। इस संग्रह की 'मधुआ' नामक कहानी को देखकर तो स्वयं प्रेमचन्द जी ने लिखा था कि प्रसाद की यह सर्वोत्कृष्ट कहानी है। उन्हें यह विश्वास नहीं हो सका था कि प्रसाद जी वैसी कहानी लिख सकते थे। इसी तरह से 'धीरे', 'नीरा' और 'बेड़ी' नामक कहानियाँ भी जीवन-वास्तव का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करती हैं। प्रसाद के कहानी-साहित्य में इन कहानियों का विशेष महत्त्व है। 'आकाश दीप' संग्रह की अधिकांश कहानियाँ मायुक्ता और कल्पना-प्रधान हैं। उनमें पिछली कहानियों की भावधारा का ही अधिक प्रौढ़ रूप प्रकट हुआ है।

अपने साहित्यिक विकास के चौथे चरण में पहुँचकर प्रसाद काव्य की विशाल घट-भूमि का चुनने में लगे। उन्होंने मानव-जीवन की सर्वगोचरता को बराबर दृष्टभूमि पर अंकित करने की चेष्टा की और परिणामस्वरूप 'कामायनी' नामक ऽवन्ध-काव्य का प्रणयन हुआ। 'कामायनी' उनकी अन्तिम काव्य-रचना है। इसे पूर्ण करने के उपरांत कवि को स्वयं आत्म-तुष्टि प्राप्त हुई थी। इस काव्य में कवि ने पौराणिक आख्यान के ऊपर विशाल मनोवैज्ञानिक रूपक आरोपित किया है। कहानी 'शत-पथ' ब्राह्मण से ली गई है। जल-प्लावन की प्रसिद्ध पौराणिक घटना से काव्य का प्रारम्भ हुआ है। कवि की दृष्टि में यह प्रलय सनातन है। जीव के मानसिक संसार में इसकी स्थिति सदा बनी रहती है। मनु, भद्रा और इडा क्रमशः मन, विश्वास और व्यवसायात्मिका बुद्धि के प्रतीकों के रूप में लाये गये हैं। कवि ने व्यवसायिक बुद्धि से उत्पन्न विघ्राट का बड़ा भयंकर रूप इस ग्रन्थ में चित्रित किया है और भद्रा या विश्वास की भावना का आश्रय लेकर अपने चिरन्तन आनन्दवाद की प्रतिष्ठा कराई है। ऐसा करने के लिए उन्होंने साधारण स्वाभाविक जीवन का विकास यज्ञादि काम्य कर्मों के अन्दर ही दिखाया है; सामाजिक कर्मों की व्यापकता निरूपित करके बुद्धिवाद की पराजय दिखाना अधिक उपयुक्त होता। लेकिन लेखक का ध्यान उस लोक-पक्ष पर नहीं है। भौतिक जीवन का विकास और प्रकृति पर

मनुष्य को विजय प्रसाद को शुभकर नहीं लगते। उन्हें 'यंत्रों' की सभ्यता में महाविनाश की सूचना मिलती है। सम्पूर्ण मानवी सृष्टि क्रिमाकार दुर्घट यंत्रभार से विदलित दीख पड़ती है। कवि चाहता है कि विश्वास की भावना के सहारे इच्छा, क्रिया और ज्ञान का समन्वय कर आधिभौतिकतावाद पर विजय प्राप्त की जाय और लोक में स्वर्ग की अवतारणा हो।

इस पुस्तक में प्रसाद की निखरी हुई कला के दर्शन होते हैं। लक्षणाओं और प्रतीकों का प्रयोग पर्याप्त मात्रा में हुआ है। मूर्तिमत्ता और ध्वनि की भी योजना है। रहस्य की ओर संकेत करने की प्रवृत्ति सर्वत्र परिलक्षित होती है। पूरी कथा में रूपक का आरोप होने से स्वाभाविक प्रबन्ध-सौष्ठव कुछ कुंठित हो गया है। दूसरी ओर रूपक का भी कई स्थलों पर आभास मात्र मिलता है। उसकी पूर्ण व्याप्ति पकड़ में नहीं आती।

इस काव्य में प्रसाद का जीवन-दर्शन सबसे अधिक स्पष्ट है। उन्होंने चौथे चरण में पहुँचकर जीवन को जैसा समझा वैसा ही 'कामायनी' में चित्रित किया है। उन्होंने समाज के भविष्य के सम्बन्ध में एक कल्पना की है। जो शैव दर्शन के आनन्दवाद पर आधारित है। वे बुद्धि का केवल कुरूप या जुगुप्सामूलक पक्ष ही देखते हैं। सृष्टि के स्वाभाविक विकास-क्रम के सम्बन्ध में उनकी धारणाएँ भ्रान्तिमूलक हैं; सामयिक समस्या का कोई व्यावहारिक समाधान न प्रस्तुत करके वे किसी दैवी शक्ति की अति मानवीय सहायता में विश्वास कर लेते हैं। 'कामायनी' का अर्द्धभाग जिसमें आधुनिक युग तक का इतिहास वर्णित है अनेक दृष्टियों से विशेष महत्वपूर्ण है। उसमें मनोविज्ञान सम्बन्धी विकास भी सुन्दर बन पड़ा है। इतिहास पर विशेष अधिकार होने के कारण प्रसाद ने आदिम बन्धु जीवन से लेकर आधुनिक विकसित सभ्य समाज तक का इतिहास संक्षेप में सुन्दर ढंग से प्रस्तुत किया है। परन्तु जहाँ से वे बौद्धिकता की पराजय दिखाना प्रारम्भ करते हैं वहाँ से क्रिया में अस्वभाविकता का समावेश होने लगता है। पुस्तक का ऐतिहासिक महत्त्व भी वहीं से घटने लगता है।

आचार्य शुक्ल ने कहा था कि जैसा इड़ा के लिए कहा गया है—'तिर चढ़ी रही, पाया न हृदय'—उसी प्रकार अर्द्धा के लिए भी कहा जा सकता था—'रस-पगी रही, पाई न बुद्धि'। शुक्ल जी दोनों का उचित महत्त्व स्वीकार करना चाहते थे। लेकिन प्रसाद को बुद्धि का अतिचार ही दिखाई पड़ा। कामायनी में इस बात को बड़ी दृढ़ता के साथ प्रतिपादित किया गया कि संसार में भौतिकतावाद का प्रचार और बुद्धिमान की स्वीकृति उसे महाविनाश की ओर ले जायेगी। आधुनिक युग में प्रकृति के विभिन्न उपकरणों पर विजय प्राप्त करके मनुष्य उच्छ्वल हो गया है और यन्त्रों की बढ़ता ने तो जैसे उसके मन के भाव-मत्त को एकदम कुंठित कर दिया है। अर्द्धा और विश्वास का स्थान तर्क और शंका ने ले लिया है। लुप्त मानव का आत्म-तत्त्व की विगड़ैया में तल्लीन है। समस्त सृष्टि

ही संघर्ष का आधार बन गई है। ऐसी दशा में अन्ध की भावना से मानवता का कल्याण हो सकता है, वही हमें श्रम आनन्द तक पहुँचा सकती है, जो हमारा अन्तिम लक्ष्य है।

प्रसाद का यह चिंतन उनके युग की व्यापक पृष्ठभूमि पर घटित और विकसित हुआ है। संघ-प्रधान नवीन सम्यता में मनुष्य भी जड़ के समान देखा जाने लगा। 'यंत्र' और 'बाजार' दो ही आधुनिक युग में समाज का नियंत्रण करते हैं। मनुष्य और मनुष्य के बीच में पहले जो सीधा सम्बन्ध था, वह इस युग में टूट गया है। 'यंत्र' और 'बाजार' के ही माध्यम हैं मानव, मानव को पहचानता है। 'यंत्र' जड़ है और 'बाजार' सूक्ष्म तथा अदृश्य। निर्ममता दोनों में है। कारण दोनों ही बुद्धि-प्रसूत हैं। इस निर्ममता को देखकर ही प्रसाद ने यह अनुमान लगा लिया कि आज का मनुष्य बुद्धि के माध्यम से ही दूसरे मनुष्य को पहचानने की चेष्टा करता है, इसीलिए वह सफल नहीं हो पाता और कमी-कमी मरकर संघर्षों का सृजन भी हो जाता है। प्रसाद ने इस बात पर विशेष ध्यान नहीं दिया कि किन ऐतिहासिक आवश्यकताओं ने आज मानव-जाति को बुद्धि-संचालित होने के लिए विवश किया है और मनुष्य किस साहस और विश्वास के साथ उनकी पूर्ति करता चल रहा है। उन्होंने यह कल्पना नहीं की कि 'यंत्र' भी कमी मनुष्य के साथ गुल-मिल जायगा, मानव-जीवन में उसका भी सांस्कृतिक परिपाक हो जायगा और तब वह मनुष्य के भाव-जगत में भी स्वच्छन्दतापूर्वक विचरण कर सकता है। उससे मानवता का कल्याण होगा और वह विकास को ही प्राप्त होगा, यह प्रसाद ने नहीं माना। वह इस सम्पूर्ण पच्चे को छोड़कर भाग जाने का उद्देश्य देते हैं। प्रसाद की अपनी वैयक्तिक सीमाएँ और दुर्बलताएँ यहीं स्पष्ट होती हैं।

कहानियों का 'इन्द्रजाल' नामक संग्रह इसी काल में प्रकाशित हुआ। इस संग्रह में भी उन्हीं प्रवृत्तियों का पुष्ट रूप दिखाई पड़ता है जो तीसरे चरण की कहानियों में प्रकट हुई थीं। कुछ कहानियों में जीवन के यथार्थ का चित्रण हुआ है परन्तु माधुर्य और 'रहस्य' की ओर अधिक मुकाब होने के कारण कहानियाँ कल्पनालोक की वस्तु बन गई हैं।

'भ्रूव स्वामिनी' नाम की एक नाटिका प्रसाद ने इसी चरण में प्रकाशित की। इसकी कथा इतिहास से सम्बद्ध है। इसके शैली-शिल्प में विशेष सौन्दर्य दिखाई पड़ता है। रंगमंचीय सुविधाओं का ध्यान प्रसाद ने इसी रचना में अधिक रखा है; भाषा भी अपेक्षाकृत सरल और व्यावहारिक बन गई है। पटना से भी अधिक महत्त्व इसमें प्रतिपादित होने वाली समस्या को मिला है। समस्या पुनर्लब्ध की है और प्रसाद ने उसका हृदय से समर्पण किया है।

प्रसाद के अधिकांश महत्त्वपूर्ण निबन्ध इसी चरण में प्रकाशित हुए। इन निबन्धों में हिन्दी-साहित्य में अलग महत्त्व है। खोज की प्रवृत्ति यहाँ विद्यमान है। अनेक

निबन्धों में प्रसाद ने सूक्ष्म विश्लेषण की क्षमता का परिचय दिया है। 'काव्य', 'कला' और 'छायावाद' आदि ऐसे निबन्ध हैं जो प्रसाद के साहित्य को समझने की भूमिका प्रदान करते हैं।

ऊपर प्रसाद के साहित्यिक विकास को संक्षेप में देखने की चेष्टा की गई है। उनकी अनेक प्रश्रितियों की ओर संकेत भी किया गया है। यहाँ एक बात और कहनी आवश्यक है कि प्रसाद के साहित्य में परोक्ष या अपरोक्ष रूप से हमारा युग बोलता है। उसमें हमारा राष्ट्रीय आन्दोलन तथा सामन्ती रूढ़ियों और परम्पराओं का तिरस्कार स्पष्ट परिलक्षित होता। किसान और मजदूर जीवन की झोंकी भी उसमें प्राप्त होती है। लेकिन अपने कुछ व्यक्तिगत पूर्वाग्रहों के कारण सब जगह प्रसाद जी उचित समाधान नहीं प्रस्तुत कर सके; कल्पना प्रधान 'दार्शनिकता' और 'रहस्य' की ओर झुटने के कारण कहीं-कहीं उनका मंतव्य अस्पष्ट तथा भ्रामक भी हो गया है। परन्तु इसे हम उनकी और उनके युग की सीमा ही मानेंगे।

प्रसाद जी का 'कामना'

[ढाकटर नगेन्द्र]

'कामना' सांस्कृतिक रूपक है। इसमें प्रसाद जी की सांस्कृतिक पुनर्निर्माण की भावना का एक व्यक्त रूप मिलता है। प्रसाद जी जिज्ञासा से आन्दोलित हृदय रखते हुए भी आदर्श रूप में आनन्द के पुजारी थे। प्रकृति का स्वस्थ स्निग्ध अञ्चल छोड़ संतोष और विवेक का तिरस्कार करते हुए विनाश-मोहिता हमारी कामना ने जब से स्वर्ण और कादम्ब की उपासना प्रारम्भ की तभी से हमारे दुःख का इतिहास भी शुरू हुआ। मानवता का परिचाय तभी सम्भव है जब वह (हमारी कामना) फिर संतोष का पाणिग्रहण करे। 'कामना' की दार्शनिक पृष्ठभूमि का पूरा-पूरा चित्र देखिये—

"खेल या और खेल ही रहेगा। रोकर खेलो चाहे हँसकर। इस विराट् विश्व और विश्वात्मा की अभिन्नता, पिता और पुत्र, ईश्वर और सृष्टि सब को एक में मिलाकर खेलने की मुलद कीड़ा भूल जाती है, होने लगता है विषमता का विषमय द्वंद्व। तब सिरा हाहाकार और रुदन के क्या फैलेगा! हँसने का काम भूल गये। पशुता का आतंक हो गया। मनुष्यता की रक्षा के लिए, पाशवी वृत्तियों का दमन करने के लिए राज्य की अवतारणा हो गई; परन्तु उसकी आड़ में दुर्दमनीय नयी अपराधों की सृष्टि हुई। इसका उद्देश्य तब सकल होगा, जब वह अपना दावित्व कम करेंगी—वनता को, व्यक्ति को, आत्म-संयम, आत्म-शासन सिखाकर विधाम लेगी। जब अपराधों की मात्रा घटेगी और क्रमशः सन्तुलन बढ हो जायगी, तब संपर्यमय शासन स्वयं विरोहित होगा। उस दिन की प्रतीक्षा में कठोर तपस्या करनी होगी, जिस दिन ईश्वर और मनुष्य, राजा और प्रजा, शासित और शासक का भेद मितीन होकर निराट विश्व, जाति और वर्ण से स्वच्छ होकर एक मधुर मिलन कीड़ा का अभिनय करेगा।"

स्थूल रूप से इस दर्शन का आधार प्रकृति के प्रति प्रतिरर्चन की पुष्टार है—और तत्त्व रूप से अद्वैतवाद। इसका ढाँचा आध्यात्मिक साम्यवाद (अगर ऐसी कोई वस्तु हो सकती है) पर आश्रित है।

'कामना' का रूपक सागोपाग है। उसके सूत्रन अत्यन्त कथा की एक धारा में रीपिक्क्य भले ही उत्पन्न कर देते हों लेकिन कहीं भी वे अस्मय और स्वतन्त्र नहीं होने पाते हैं। कामना मानव मनःलोक की रानी है—वह विनाश के प्रति आकृष्ट होती है, पर उसके गण्य उसका विनाश नहीं होता—वह विनाश के बाल में कैसी दुरं मुष्ट के लिए तगसती ही रहती है, और अन्त में सन्तोष के साथ दण्डन परिष्क

होता है। (अर्थात् मनुष्य की कामना की परितृप्ति विलास द्वारा नहीं संतोष द्वारा ही सम्भव है)। विलास कामना को छोड़ लालसा से परिणय करता है—दोनों एक दूसरे के आकर्षण पर मुग्न हैं। विलास अपना प्रभुत्व स्थापित करने के लिए स्वर्ण और मदिरा का प्रचार करता है और फिर धीरे-धीरे सभ्य शासन की दुहाई देकर, लोगों पर नियन्त्रण करना आरम्भ कर देता है। (स्पष्ट शब्दों में—मनुष्य की लालसा ही विलास से थोड़ी देर के लिए नृपत हो सकती है—पर विलास और लालसा के यशीभूत होकर मनुष्य अपनी स्वतन्त्रता खो बैठता है और इस प्रकार दुःख का आरम्भ होता है), लीला के द्वारा ही सबसे पूर्ण और मदिरा के रहस्य का उद्घाटन होता है। लीला का पति विनोद विलास के प्रभुत्व स्थापन में सबसे अधिक सहायक होता है। विवेक और संतोष उसका विरोध करते हैं—विवेक उग्रता से, संतोष विनम्र शब्दों में। (इसका तात्पर्य यह है कि लीला से ही मनुष्य पहले घन की ओर आकृष्ट होता है। लीला और विनोद विलास के अंग हैं उनसे उसकी परिशुद्धि होती है, विवेक और संतोष से ह्रास। विवेक का बार-बार आकर रंग में भंग करने का प्रयत्न इस बात की ओर इंगित करता है कि हमारा विवेक हमारे विलास-रत जीवन में भी किम प्रकार बार-बार चेतावनी देता रहता है।) विलास के शासन में भेद-भावना, कृत्रिम शिष्टाचार, भय, आतंक आदि के साथ मृगया, फिर मौत-भक्षण, चोरी, अधिचार आदि का क्रमशः प्रचार होता है। आचार्य दम्भ, क्रूर-दुर्मत्त और प्रमदा की सहायता से देश में धर्म, संस्कृत और सभ्यता का निर्माण करते हैं। येचारे शान्तिदेव सोने के चक्रवर में मारे जाते हैं, उनकी बहिन कल्याण भटकती फिरती है। (अर्थात् हमारी आज की संस्कृति-सभ्यता को नीच दम्भ, दुर्बुद्धि और क्रूरता पर आधारित है; शान्ति नष्ट-भ्रष्ट हो गई है, कल्याण निराश्रित) फिर अपने देश से सन्तुष्ट न रहकर प्रकाश दूसरे देश पर आक्रमण करता है। बुद्धि की प्रतारणा होती है, अनाचार के बहने से मानवता आदि-आदि करने लगती है। अब कामना को अपनी भूल का शान होता है और यह संतोष को ग्रहण करती है। सब मिलकर विलास और लालसा को उनकी समस्त स्वर्ण-राशि के साथ समुद्र में विसर्जित कर देते हैं। सोने के भार से नाव डगमगाती है, फूलों के देश में शान्ति हो जाती है। (इसका अर्थ यह है कि विलास और लालसा से मुक्त हो जाने पर ही मानवता को प्रकृतिमुख और शान्ति मिलेगी। फूलों का देश प्राकृतिक जीवन का प्रतीक है। इस देश के निवासियों का तारा की सन्तान होना और खेल के लिए उनका पिता द्वारा इस देश में भेजा जाना वेदों का प्राचीन छष्टि-सिद्धान्त है। इस प्रकार नाटक के दार्शनिक आधार और कथावस्तु में साम्य-भावना समानान्तर रूप से अनसूत है।

शास्त्रीय दृष्टि से रूपक की यह सबसे बड़ी सफलता है। अंग्रेजी के कवि स्पेंसर को 'फेअरी क्वीन' रूपक की दृष्टि से बहुत सफल इसलिए नहीं कही जाती कि उसमें कवि

मूल सूत्र को छिन्न-मिन्न कर-स्थान-स्थान पर वर्णनों के मोह में मटक जाता है। प्रसाद जी को 'कामायनी' भी इस दृष्टि से निर्दोष नहीं है—उसकी कथावस्तु में असंगति है और उसके प्रतीकात्मक वर्णन प्रायः स्वतन्त्र हो जाते हैं। आचार्य शुक्ल ने उसकी इस त्रुटि का सुन्दर विवेचन किया है। फिर भी काव्य के लिए शास्त्रीय कसौटी गौण महत्त्व रखती है—उसमें मानव-मन को मोहने की शक्ति होनी चाहिए। 'कामना' में यह गुण प्रचुर नहीं है। उसकी कथा में मानवीय रोचकता (Human interest) कुछ लीन है। सैद्धान्तिक आधार कुछ अधिक स्पष्ट होने के कारण वह हमारे मन को रमाये रखने में असमर्थ है। पर यह तो रूपक-कथा का प्रकृत प्रतिबन्ध है—यह बात भी हमें न भूलनी चाहिए।

'कामना' सिद्धान्त-वश सुखान्त नाटक है। यह सिद्धान्त टेक्नीक का इतना नहीं है जितना कवि के अपने जीवन का। जैसा कि मैं कह चुका हूँ प्रसाद जी आनन्द के उपासक थे, उनकी गहन जिज्ञासा उन्हें जितना विचलित करती थी, उतने ही आग्रह से वे आनन्द को प्राप्त करने का प्रयत्न करते थे। अतः उन्होंने 'कामना' में बहती हुई दुःख की धारा को परबस मोड़कर सुख में परिणत कर दिया। एक आलोचक ने यह प्रश्न किया है कि क्या यह सम्भव है? हम भी सचमुच यही सोचते हैं कि क्या यह सम्भव है? और शायद प्रसाद जी भी ऐसा ही सोचते थे—यही कारण है कि 'कामना' और 'कामायनी' दोनों का अन्त स्वभाव-सिद्ध कम से कम क्रमिक नहीं है—आग्रह से ग्रहण किया हुआ है, और आग्रह में विश्वास इतना नहीं होता जितना कि विश्वास का प्रयत्न। मेरे मन में आता है कि 'कामना' शायद ट्रेजेडी रूप में अधिक सफल होती। आज हमारी बुद्धि कहती है कि हम निरन्तर सम्म हो रहे हैं, विकास की ओर बढ़ रहे हैं परन्तु निरन्तर पड़ते हुए अस्तित्व से दगी हुई आत्मा कहती है कि हमारा पतन हो रहा है। आज कम से कम भारतीयों की इसी दृष्टि से आहत हैं, उनके जीवन की यही ट्रेजेडी है और 'कामना' की भी यही। इसको हम सुलझा नहीं सकते, हमारे पास इसका समाधान नहीं है, इसलिए इसको हम यों ही छोड़ देना चाहते हैं। नाटककार ने यह नहीं किया। इतनी दूर तक हमारे साथ चलकर अन्त में वह एक साथ सारे शक्ति लगाकर पीछे दीड़ जाता है और एक क्षण में वहाँ से चला या, वहीं पर दिखाई देता है। अथ, यही वह हमारी परितृप्ति नहीं कर पाता और इसीलिये उसमें बाधित महारत नहीं आ सकी।

'कामना' के पात्र सभी प्रतीक हैं, फिर भी उनकी रेखाएँ अस्पष्ट नहीं हैं। 'कामना' और 'जिज्ञासा' का व्यक्ति काफ़ी मौसल है। विवेक में खासी शक्ति है। उधर लाला का चरित्र की रेखाएँ चञ्चल हैं। रोप पात्र वाधारण रूपक के पात्र हैं। सन्तोष, कदवा, मूर, दुर्बल आदि का कोई निश्चित अस्तित्व नहीं। नाटककार का कामना और लाला इन दो प्रवृत्तियों का प्रयत्न भी अधिक दृढ़ नहीं हो पाया।

नाटक का वातावरण एकदम रोमांचक है, वहाँ फूलों के देव के रंगीन पदकीले

‘जनमेजय का नागयज्ञ’

[रामकृष्ण शिलीमुख]

‘जनमेजय का नागयज्ञ’ एक पौराणिक कथा के आधार पर लिखा गया है। जिसमें कथावस्तु के निर्माण के लिए लेखक ने कहीं-कहीं कुछ स्वतन्त्रता से काम लिया है। कथा पौराणिक तथा सर्वसाधारण से परिचित होने के कारण प्रारम्भ से ही कुछ कीचड़ उत्पन्न करने वाली है, और ज्यों-ज्यों घटनाओं का विकास होना जाता है त्यों-त्यों कीचड़ को अधिकाधिक बढ़ाती हुई अन्त में एक आनन्दप्रद विराम की अवस्था को पहुँचती है। नाटक में शिथिल दृश्य कम हैं, जो हैं वे कवित्वपूर्ण भाषा और माबुरु कथोपकथनों के कारण उद्देगवर नहीं होते। पहले ही दृश्य में उच्छेजना इतनी अधिक मात्रा में है कि पाठक स्तम्भित-सा हो जाता है और भावी परिस्थितियों की कल्पना द्वारा एक मानसिक लय का नया अनुभव करने लगता है।

‘जनमेजय का नागयज्ञ’ एक मनोरम नाटक है। भिन्न-भिन्न भावों की परिस्थिति में पाठक को डौंसाडोल करके उसके हृदय को बराबर अनुरजित रखता है। आरम्भ में ही अद्भुत के दर्शन होते हैं। उत्तक-ग्रामिनी के संवाद के उत्तक में मासी आन्तरण की जो तीव्र जिज्ञासा होती है उसका बड़ा सुन्दर समाधान है। इस नाटक में कहीं कल्याण के दर्शन होते हैं, कहीं शृंगार के, कहीं रौद्र के, कहीं वीमत्स के तथा कहीं शान्ति के। नागों के जलाए जाने में रौद्र और वीमत्स का समावेश है। देवग्यास के आभय में अपूर्व शान्ति का बोल-बाला है। सरमा व माण्यरु का संवाद तथा दानी बनने में पहले सरमा की स्वगतोक्ति में कल्याण की पुष्टि है। दूसरे अंक के पहले दृश्य में शृंगार तथा विनोद का मिश्रण है। त्रिक्रम तथा शिष्यों वाला दृश्य हास्यपूर्ण है।

प्रवाद ने इसे तीन अंकों में विभक्त किया है जो वास्तव में प्लॉट के आरम्भ, मध्य और अन्त कहे जा सकते हैं। प्रथम अंक बहुत अंशों में तो प्लॉट की पूर्व-परिस्थितियों की सुलभभर उन अवस्थाओं का विराम करता है जो नाटक की गति को सारभूमि (Climax) तक पहुँचाने में समर्थ होती है और उन संघर्ष का निर्देश करती है जो वास्तव में नाटक की सारस्थिति है। अतः दूसरे अंक में हम नाटक की इसी संघर्षमूलक सारस्थिति की घोर-धारे बढ़ती हुई देखने हैं। साथ ही साथ हम अंक में अस्पष्ट रूप से उन परिस्थितियों का भी उद्घ होता है जैसे प्रथम दृश्य में मणिमाला और जनमेजय की मेट, जो अन्त में संघर्ष के उतार के बाद सुखपरिणति का कारण बनती हैं। तीसरा अंक उतार का अंक है; जिसके प्रत्येक दृश्य में शान्ति, कल्याण और प्रेमानुयी रिरकि का

वातावरण स्थापित किया गया है। इस अंक में मणिमाला और जनमेजय के प्रारम्भिक अनुरागगीज को एक बार फिर पुष्ट करके सुखरूप उपसंहार की सूचना दे दी जाती है।

नाटक की विचारधारा वही समुन्नत है। प्रारम्भिक प्रकाशन-क्रम में ‘जनमेजय का नागयज्ञ’ प्रसाद जी का तीसरा नाटक है और अपने पूर्ववर्ती ‘अज्ञातरात्रु’ की अनेक भाव-प्रवृत्तियों को सूचित करता है। जीवनव्यापी संघर्ष के बाट सांसारिक लुप्त वासनाओं से विराग तथा कष्ट और प्रेम से आपूरित शान्ति का ध्येय और उसकी प्राप्ति प्रसाद के भव्य नाटकों की भाँति ‘नागयज्ञ’ में भी दृष्टिगोचर होती है। संघर्ष की प्रतिष्ठा में रौद्र, वीर अथवा धीमत्स के साथ जुगुप्सा, निर्वेद और कष्ट का द्वंद्व दिखाया गया है। मनसा, तत्काल आदि प्रथम प्रकार की प्रवृत्तियों के प्रतिनिधि हैं और उत्तक, मणिमाला, सरमा, आस्तीक आदि दूसरे प्रकार की प्रवृत्तियों के। जनमेजय नेता की हैसियत से और स्वयं उस संघर्ष का ही प्रतिनिधि होने के कारण, समय-समय पर परिस्थितिवश दोनों ओर प्रवृत्त होता है।

जयशंकर प्रसाद के नाटकों का यह सामान्य आदर्श ‘नागयज्ञ’ में रूपान्तर से विश्व-मैत्री और प्राणिमात्र की एकता का रूप धारण करता है। उस एकता का मूल सिद्धान्त है—सर्वत्र शुद्ध चेतन की व्यापक सत्ता। इस अद्वैत-प्रतिष्ठा में एकता या समभाव स्वयं स्थापित हो जाता है, जिसका अर्थ है भेद-भाव का निराकरण। परन्तु मनुष्य अपनी अहंभुक्ति के कारण अनेक विपत्ती द्वन्द्वों को बना लेता है और भेदों को देखने लगता है। इसलिए, अंतर्दृश्य में भीकृष्ण कहते हैं कि द्वन्द्व बुद्धि को दूर करना चाहिए और जो लोग समझने से उसे दूर नहीं करते उन्हें हमारा विरोधी बनना पड़ेगा, प्रकृति के चक्र में पिसकर उन्हें नया रूप धारण करना होगा। इसी प्रकार वे हमारे समीपतर आ जायेंगे। साम्यस्थापन का यह कार्य ईश्वरेच्छा की स्वाभाविक क्रिया है, अतः उसकी पूर्ति में मनुष्य को कर्तव्य न लाना चाहिए और इसीलिए अर्जुन द्वारा खांडव-दाह होने में कोई दोष नहीं है।

प्रथम दृश्य के अन्तर्दृश्य ने प्रतिपादित यह सिद्धान्त ही ‘नागयज्ञ’ की समस्त घटनावली में व्यावहारिक रूप से दृष्टिगोचर होता है। अन्तर्दृश्य का यही उद्देश्य और महत्त्व है। खांडव वन में जलाये गये नाग अब भी अपनी वर्चस्वता नहीं जोड़ते हैं और भेद-भाव को पुष्ट कर अपने को जड़ बनाये रखने में ही ये सन्तुष्ट हैं। वे शान्ति और प्रेम से रहकर आर्यों से मिल ही नहीं सकते। इसीलिए प्रकृतिचक्र से उद्भूत परिस्थितियों में पड़कर वे दिन रात पिसते हैं। जब वे अच्छी तरह पिस चुकते हैं तो उनका रूप बदलता है। मणिमाला और जनमेजय के विवाहद्वारा आर्यों के साथ समता की अवस्था को प्राप्त हो जाते हैं।

भीकृष्ण के उस शुद्ध चेतन सम्बन्धी गहन अद्वैत सिद्धान्त की स्थापना में आशंका हो

सकती है कि नाटक की वस्तु और गति नीरस होगी। जिन स्थलों पर इस प्रकार सिद्धान्तों की विवेचना होती है वे आसानी से बोधगम्य न होने के कारण शुष्क हो भी जाते हैं। परन्तु ऐसे स्थल वास्तव में वस्तु की शृंगारालामात्र हैं, स्वयं वस्तु नहीं हैं। यथार्थ घटनावली में तो सांसारिक संघर्ष की परिस्थितियाँ ही हैं, जो व्यापक सिद्धान्त की दृष्टि से वस्तुतः प्रकृतिक के आवर्तन मात्र हैं। इन आवर्तनों में जब पात्र अपनी अहंबुद्धि को लेकर झीड़ा करते हैं तो वे अवसरानुकूल अपने हृदय की प्रवृत्तियों को प्रकट करते हैं और ऐसे अवसरों पर माधुर्य का आपादन होता है।

आचार-नीति की व्यंजना में नाटककार ने प्राचीन तथा अर्वाचीन समाजों और व्यक्तियों के व्यवहारों को उदाहरित करने की चेष्टा की है। आदर्श चरित्रों में दयाचरण की पूर्णता भक्ति पैदा करने वाली है। उत्तम का नैतिक फल, जराकार और वेद की जमा तथा वेदव्यास का शान्तिपूर्ण और सर्वतोभोगी प्रभाव एक अति उच्च नैतिक वातावरण के चोतक हैं। यथादिक का अनुष्ठान, ब्राह्मणों की बची-खुची महिमा, ऋषियों का आश्रमों में तरस्या आदि करना, गुरुकुल-प्रणाली (जिसमें शिष्य स्वच्छा से गुरु को मनोनीत दक्षिणा देता है), राजकुल का समय-समय पर ऋषियों तथा आचार्यों से उपदेश ग्रहण करना आदि उस प्राचीन समय के वातावरण के चोतक हैं जिसकी कथा 'जन्मेजय का नागयज्ञ' का विषय है। इन सबके बीच में कहीं-कहीं ब्राह्मणत्व का मिथ्या अहंकार और पतन, कुपात्र शिष्यों का गुरु की अवज्ञा करना या हँसी उड़ाना, अन्तिम दृश्य के अनुसार यथादिक की अनुपयोगिता, सम्य कहलाने वाली और असम्य कही जाने वाली बातियों का संघर्ष, पददलितों की ऋतुपाहट और स्वतन्त्रता के लिए उनका प्रयत्नशील होते रहना आदि बातें वर्तमान भारतीय परिस्थितियों को किसी अंश में प्रकट करती हैं। प्राचीन और वर्तमान वातावरणों के इस सामंजस्य में लेखक के एक अस्पष्ट उद्देश्य की झलक दिखाई दे सकती है।

इस नाटक की भाषा संस्कृत-मिश्रित है और एक ऊँचे शिष्ट समाज की कल्पना को उत्पन्न करती है। भाषा क्लृप्ता के कारण समझने में कुछ कठिनाता होती है। परन्तु इसका दोष एकमात्र भाषा के ऊपर ही नहीं मढ़ना चाहिए। जहाँ हमें भाषा क्लृष्ट मालूम होती है और समझने में कठिनाता होती है वहाँ दार्शनिक विचारों तथा संवादों का भी उत्तरदायित्व है। विचारों की गहनता के कारण भाषा पर उसका प्रभाव पड़ना स्वाभाविक है। अन्यथा जहाँ विचार अधिक गहन नहीं हैं और हम लौकिक चरित्रों के लौकिक वाक्यों को ही सुनते हैं वहाँ भाषा इतनी कठिन नहीं मालूम होती। प्रसाद की भाषा कवित्व-पूर्ण है और जहाँ उन भाषा का वास्तविक माधुर्य से सम्बन्ध हो जाता है वहाँ चाहे वह क्षणभर को ठीक समझ में न आए, परन्तु हमको मीठी छनारी का-सा आनन्द मिलने लगता है। मणिमाला की दूसरी स्पीच इसका उदाहरण है।

इन विभिन्न दृष्टियों से ‘जनमेजय का नागयज्ञ’ हमारी समझ में एक अन्धजा नाटक है। परन्तु यदि अभिनेयता की दृष्टि से देखा जाय तो इसमें अनेक बाधाएँ उपस्थित होती हैं। संस्कृत-गर्भित भाषा तथा स्थान-स्थान पर गहन दार्शनिक व केंची कवित्वमयी भावुकता का समावेश साधारण दर्शक के लिए रंगमंच पर इस नाटक को निरानन्द बनाने में समर्थ है। तदुपरान्त नाटक के भीतर कई एक ऐसे दृश्यों का आना, जिनमें केवल कथोपकथन ही कथोपकथन है और कोई विशेष व्यापार नहीं है; एक मुख्य दोष है। कुछ कठिन दृश्यों के कारण अभिनेयता में और भी अड़चन पड़ती है। खांडव-दाह और नागों को जलाये जाने के दृश्य स्टेज पर दिखाना कठिन हैं, वे दर्शकों के लिए बीमत्स और ग्लानि-पूर्ण हो सकते हैं। इस मौति यद्यपि काव्य की दृष्टि से ‘जनमेजय का नागयज्ञ’ एक श्रेष्ठ नाटक है, परन्तु अभिनेयता की दृष्टि से हम इसे अधिक सफल नहीं समझते।

चरित्र-चित्रण : जनमेजय

जनमेजय भारतवर्ष का सम्राट् और युवक है। उसके चरित्र में पीछे के इतिहास का अस्तित्व है। उसके पिता का भागों द्वारा बध हुआ था। सिंहासन पर बैठने के बाद अपने पिता की हत्या का बदला लेना उसका कर्तव्य था। तदतिरिक्त वह ऐसा समय था जब दस्युओं के अतिप्रम शान्त प्रजा के लिए विभ्रकारी सिद्ध हो रहे थे और यदि उसकी नांव न उखाड़ो जाती तो शायद राष्ट्र में विप्लव हो जाता। दुर्भाग्य से ऐसे पड़्यन्त्रों में कोई-कोई दुर्ग्राह्य भी शामिल थे। उस समय ब्राह्मणों का विशेष मान था। राजा भी उनकी आज्ञा का बराबरी था। ऐसी परिस्थिति में एकाध ब्राह्मण के भी पड़्यन्त्र में मिल जाने के कारण घोर कठिनाइयों के उपस्थित हो जाने की सम्भावना थी। जनमेजय के चरित्र पर इस परिस्थिति का प्रभाव पड़ना आवश्यक था। अतः कोई आश्चर्य नहीं कि जनमेजय को हम एक अत क्रूर और प्रतिहिंसाशील व्यक्ति के रूप में देखते हैं। जनमेजय मानव पात्र है, अतमान्य देवप्रवृत्तियों उसमें नहीं है, फलतः मानवी दुर्बलताएँ उसमें स्वाभाविक हैं। वह स्थान-स्थान पर नागों को जलवाता है और प्रतिहिंसा के बशीभूत हो ब्राह्मणों को निर्वाकित करने का साहस करता है। जिस समय तत्काल उससे कहता है कि ‘क्रूरा में तुम किसी से कम नहीं हो’ तो वह उत्तर देता है, ‘यही तो मैं तुमसे कहलवाना चाहता था,’ तो एक प्रकार से वह स्वयं ही अपने क्रोध और प्रतिहिंसा का कुछ स्पष्ट रूप से उद्गार कर देता है। साथ ही राज-सभा में अपनी स्वाभाविक प्रवृत्ति का गोपन करके उसका यह कहना कि ‘आपको नहीं मालूम’ (पृष्ठ १८-१६), उसकी मानवी दुर्बलता का सूचक है। मनुष्य अपने किसी आचरण की पुष्टि के लिए उसे उदास्ता या बेवसी का आवरण दिया ही करता है।

जनमेजय तेजस्वी प्रकृति का व्यक्ति है और राजप्रभुता को समझता है। ब्राह्मणों के अतिरिक्त और किसी को वह अपने सामने अधिक बोलने का अवसर नहीं देता। मृगया

में मद्रक के निषेध करने पर कि ऐसी जगह पर मृग नहीं ज़िपते वह कहता है 'चुप रहो'। परन्तु उसका सबसे अधिक मानवीय रूप उसके निराशावाद में है। इस परिस्थिति में वह हमारे सामने सम्राट् नहीं है, प्रत्युत एक मनुष्य-मात्र है। अपनी परेशानियों और चिन्ताओं से दुःखी होकर यह दीन की भाँति अनेक बार चिल्ला उठता है—'मनुष्य प्रकृति का अनुचर और नियति का दास है।' इसी भाँति मणिमाला को देखकर उसके हृदय में किसी एक अलक्ष्य वृत्ति का-सा सन्देह होना उमड़ी उसी मानवीयता का लक्षण है। परन्तु इस स्थान पर वह अपनी राजपद की मर्यादा को निभाता है और अपना भाव संवरण कर मणिमाला के आतिथ्य को अस्वीकार कर देता है।

जिस समय की कथा इस नाटक में दी गई है उस समय में ब्राह्मण-अब्राह्मण का आर्य-अनार्य तथा राजकर्तव्य एवं यज्ञक्रियादि से सम्बन्ध रखने वाली अनेक रुढ़ियों मौजूद थीं। राजा उन रुढ़ियों से परे नहीं था। जनमेजय अनार्य सरमा और उसके लड़के का ग्वाय नहीं करता। वह ब्राह्मणों का मुलापेक्षी है और उसके इशारे पर यज्ञादिकों में प्रवृत्त होता है। तथापि उसमें इतनी स्वतन्त्रता है कि वह अन्त में ब्राह्मणों को फटकारकर यह कह सकता है कि 'आज मैं क्षत्रियों के उपयुक्त ऐसा यज्ञ करूँगा जैसा आज तक किसी ने न किया होगा और न कोई कर सकेगा। इस नागयज्ञ से अश्वमेधों का अन्त होगा।'।

‘स्कन्दगुप्त’ की वातावरण-सृष्टि

[प्रो० मोहनसात]

प्रसाद के पास एक नाट्यकार की सृजनात्मक प्रतिभा थी। अतीत के उन मङ्गलमय क्षणों को उन्होंने अपने नाटकों में संजोया है जहाँ भारतीय संस्कृति का पवित्र सत्व मिलता है। आधुनिक जीवन की तृष्णा और अशान्ति को नवीन गति और नवीन प्राण देने के लिए उनकी रोमेंटिक प्रवृत्ति सहज ही अतीत की ओर देखती है। यही कारण है कि उनके अधिकांश नाटक इतिहास की आधार-शिला पर खड़े हैं। बौद्धों, मौयों और गुप्तों के युगों की पृष्ठभूमि पर उनके कथानक स्थित हैं। उनमें जहाँ कल्याण और अहिंसा के आदर्शों की प्रतिष्ठा की गई है, प्रेम और शान्ति की महिमा गाई गई है और राष्ट्रीय गौरव का उद्बोधन किया गया है वहाँ पण्डित और कुचक्र भी रचे गये हैं तथा यह-कलह और अन्तर्विद्रोह की उपक्रमणिका भी हुई है। इन नाटकों की भीषण व्यंग्यता वातावरण को इतना विद्युन्मय किये हुए है कि उनकी ओर दृष्टि का जाना स्वाभाविक है। ‘अज्ञातशत्रु’ में कलना की महत्वाकांक्षा मगध को अशान्त कर देती है, महामाया की कौशल को और मागधी की कौशाम्बी को। मगध और कौशल में यह महत्वाकांक्षा राज्य-लिप्ता से फूटती है, कौशाम्बी में सौतिया डाह से। अज्ञातशत्रु में इस प्रकार तीन केन्द्र हैं जिनके चारों ओर तीन आवर्त हो गये हैं यद्यपि बासकी और पद्मावती को साधक नाट्यकार ने तीनों आवर्तों को मगध के केन्द्र पर धूमित कर दिया है। ‘स्कन्दगुप्त’ में केवल एक ही केन्द्र है—अनन्तदेवी की महत्वाकांक्षा, और उसमें इतना तीव्र आक्रोश है कि भट्टारक की प्रतिहिंसा और प्रपञ्चबुद्धि का कुचक्र उसके केन्द्र पर प्रवर्षावर्षन करने लगते हैं। अनन्तदेवी, भट्टारक और प्रपञ्चबुद्धि के संगठन से इस नाटक का वातावरण जघन्य पण्डितों से तिलमिला उठा है। ‘चन्द्रगुप्त’ में भी कूटनीति के खेल हैं, पर वहाँ इतनी भयंकरता नहीं। वहाँ पौरुष का रोप अधिक प्रबल है, स्त्री की महत्वाकांक्षा कम—एक कल्याणी है अवश्य, पर वह भी पुरुष में खोई-सी, हारी-सी।

‘स्कन्दगुप्त’ का वातावरण गुप्त-युग की पृष्ठभूमि पर आधारित है। चर्चर हूणों के आक्रमण और पारस्परिक मत-विरोध के कारण राष्ट्र की शक्ति चर्बूर हो रही है। सौराष्ट्र म्लेच्छों से पदाक्रान्त हो चुका है। मालवा पर संकट है। मगध विज्ञातिता में डूबा हुआ है। विषय-विह्वल सम्राट् तृष्णों की आकांक्षाओं के साधन हो रहे हैं। ऐसी दशा में एक विषय अभिनय अवश्यम्भावी है। इस संकट की ओर धातुसेन पहले ही संकेत कर देता है—

‘काले मेघ क्षितिज में एकत्र हैं, शीघ्र ही अंधकार होगा।’—निर्मम शून्य आकाश में शीघ्र ही अनेक वर्ण के मेघ रङ्ग भरेंगे। एक निष्ठ अभिनय का आरम्भ होने वाला है।

‘स्मरगुप्त’ के वातावरण को इन काले मेघों ने आदि से अन्त तक आच्छन्न कर रखा है। रात्रि के अंधकार में प्रसाद ने इन मेघों में जो वर्ण भरे हैं, वे इतने गहरे हैं कि पाठक मिहर उठता है। वहाँ रात्रि की शून्यता में पङ्क्तियों का अंधकार घना हो जाता है, कहीं से प्रकाश की रेखा बौंकर तिमिर में बिलीन हो जाती है, रक्त से खनी हुई तलवार बिजली की तरह तड़प उठती है, और किसी कोने से पशु पक्षी का स्वर निर्जनता को विस्मित कर स्वयं स्तब्ध हो जाता है। वहाँ समोर की गति विलुप्त हो जाती है, नदी की घाग टटक पड़ती है, और मन्दन बौंप उठता है। इन दृश्यों की रहस्यमयी या तो राजनी प्रसाद हैं या बोरान श्मशान। इनका नाटक की वातावरण-सृष्टि में अत्यन्त महत्त्व है।

प्रथम दृश्य। अनन्तदेवी का मुमज्जित प्रकोष्ठ है। अनन्तदेवी अपनी नियति का पथ अपने पैरों चलना चाहती है। रात्रि का द्वितीय प्रहर बीत चुका है, वह थकत हो भट्टारक का रास्ता देख रही है। उसकी दासी कहती है—

“जया—स्वामिनी ! आप बड़ा भयानक खेल खेल रही हैं।”

“अनन्तदेवी—सुप्रहृदय—जो चूहे के शब्द से भी शक्ति होते हैं, जो अपनी सोंस से ही चौंक उठते हैं, उनके लिए उन्नते का कंटकित मार्ग नहीं है। महत्वाकांक्षा का दुर्गम मार्ग उनके लिए स्वप्न है।”

अनन्तदेवी की महत्वाकांक्षा उन्नति के कंटकित मार्ग को स्वीकार करती है। इसमें उसे भट्टारक का सहयोग मिलता है। वह प्रतिहिंसा से बल रहा है। सम्राट् के समक्ष जो विद्रूप और व्यङ्गवाण उस पर बरसाये गये थे वे उसके अन्तस्तल में गड़े हुए हैं। कुसुमपुर के सौध मन्दिरों में जब महापिशाची की विप्लव ज्वाला धधकेगी, तो उस चिरागन्ध की उत्कट गन्ध में वह अट्टहास करेगा। भट्टारक के अतिरिक्त इस नारी को प्रपञ्च बुद्धि का बल भी प्राप्त है। प्रपञ्चबुद्धि संसार की सदर्म के अभिशाप की लीला दिखाना चाहता है—दिखाना चाहता है शव चिता में नृत्य करती हुई तारा का तांदव नृत्य, शून्य सर्वनाश-कारिणी प्रकृति की मुण्डमालाओं की कन्दुक-कीड़ा और महा नरमेघ का उपग्रहार।

दूसरा दृश्य। अन्तःपुर का द्वार। रात्रि का अंधकार घना होता जा रहा है। बाहर शर्वनाग सज्जक पहना दे रहा है। अन्दर परम भट्टारक अपनी अन्तिम चादिया गिन रहे हैं। पृथ्वी के नीचे कुम्भपाशाओं का क्षीण भूकम्प चल रहा है। शत्रु अपने विद्रोह उक और लीले डाढ़ सँवार रहे हैं। रात्रि ऐसी है जो मानो अपनी शून्यता में सब कुछ निगल जायगी। एक सैनिक कहता है—

“नायक ! न जाने क्यों हृदय दहल उठा है, जैसे सनसन करती हुई, डर से, यह

आधी रात खिसकती जा रही है ! पवन में गति है, परन्तु शब्द नहीं । ‘सावधान’ रहने का शब्द मैं चिल्लाकर कहता हूँ, परन्तु मुझे ही सुनाई नहीं पड़ता । यह सब क्या है, नायक ?”

इस मानसिक व्यग्रता का प्रकटि के साथ जो सामञ्जस्य प्रसाद ने उपस्थित किया है, वह इतना तीव्र है कि नाटक का वातावरण तित्रमिला उठता है ।

राजि की नीरवता में ऐसे दो दृश्य और हैं जिनमें हत्या और विनाश का आयोजन है । देवकी के राजमन्दिर का बाहरी भाग है । मदिरोग्मत्त शर्यभाग वर्णमाना के पहले अक्षर कादम्ब, कामिनी और कञ्चन—के लिए जपमय से जपमय कार्य करने पर उतारू है । वह मद्यर—इसकी ‘लाल मदिरा लाल नेत्रों से लाल-लाल रक्त देखना चाहती है ।’ दूसरी ओर उसकी पत्नी ‘रामा’ प्रलय की काली शींथी बनकर कुचक्रियों के जीवन की काली राख अग्ने शरीर में लपेटकर जगद्विनाश करना चाहती है । अर्द्ध-राजि में निस्सहाय देवकी को हत्या के उद्देश्य से कुचक्र रचा जाता है

इसी प्रकार एक मयानक कुचक्र श्मशान में शिप्रा के तट पर ‘एक निर्मल दुसुम-कली को कुचलने के लिए’ देखने में आता है । हिंसा के लोभ में मनुष्य प्राण लेने की कत्ता-कुरालता के सन्धनों—छल, कण्ठ, विस्थासगत और पंने अश्वों—का प्रयोग करता है । विजया की प्रतिहिंसा और उग्रता की बलि के लिए देवसेना आहूत होने वाली है । श्मशान की भयावहता में सज्जित की लहरों, शिप्रा की चरचर और तलवार की धार एक साथ तड़प उठती हैं ।

राजनीतिक षड्यन्त्रों के अक्रोशपूर्ण वातावरण में प्रसाद ने विपद की प्रस्तावना भी की है । नाटकीय वातावरण की तीव्र विनीयिका शितनी महत्त्वपूर्ण है, उतनी ही यह कठण धूमरेखा भी । विषाद का वातावरण या तो विराग के निवृत्तिमूलक स्वों से अवसन्न है अथवा प्रणय के कठण उच्छ्वासों से सबल । देवकी दशमय को कृपा-दृष्टि में अनन्य विरवाव लिये पन्दीयद के अन्दर भी यही गाती है—

“पालना घने प्रलय की लहरों,

क्षीतल हो ज्वाला की आँवों,

कहरा के घन छहरों ।”

स्कन्दगुप्त भी उस ‘कहरा-सहचर’ से ‘बौद्धों का निर्वाण, योगियों की समाधि और पागलों की-सी सम्पूर्ण विस्मृति’ एक साथ माँग लेता है । मातृगुप्त को भी असहाय अवस्था में प्रार्थना के अतिरिक्त और कोई उपाय दिखाई नहीं पड़ता—मगरान् से उसकी यही विनती है—‘उतारोगे कब भू-मार । श्मशान की निस्तब्धता में जीवन का स्वर गूँज उठता है—

‘सब जीवन घीटा जाता है,
धूप छाँह के खेल सदा।’

भाव-विमोह देखते ही दूर की रागिनी मुनती हुई सोचने लगती है—‘संसार का मूक शिक्षक शमशान क्या दर्शने की वस्तु है ! जीवन की नश्वरता के साथ ही सर्वात्म्य के उत्थान का ऐसा सुन्दर स्थल और कौन है ? जैसे स्कन्द षोडशों के निर्वाण की कामना करता है, वैसे ही देखते ही अपनी कामनाओं को विस्मृति के नीचे दबा देना चाहती है। यह निवृत्ति इतनी अवसादपूर्ण है कि नाटक की कदवा भी उससे विकृत होने लगती है।

‘स्कन्दगुप्त’ के विषादपूर्ण वातावरण का एक दूसरा पक्ष प्रणय का है। प्रसाद के नाटकों में प्रणय की व्यञ्जना चित्रने ही रूपों में मिलती है। एक रूप वह है जहाँ प्रेम की विरल स्निग्धता है—दो बालुकापूर्ण कमरों के बीच उसकी निर्मल धारा प्रवाहित है। वह ‘चन्द्रगुप्त’ में कार्नालिया है, ‘अज्ञातशत्रु’ में बाजिरा। दूसरा रूप वह है जहाँ प्रणय का मूक बलिदान है—संगीत की कदवा रागिनी की तरह नाटक के जीवन में उसका विश्वास व्याप्त है। ‘चन्द्रगुप्त’ में वह मालविका है, ‘स्कन्दगुप्त’ में देखते हैं। तीसरा रूप वह है जहाँ उन्माद की प्रबलता है—वह प्रलय की अनल-शिला से भी अधिक लहरदार है। ‘अज्ञातशत्रु’ में वह मार्गंधी है, ‘स्कन्दगुप्त’ में विजया। ‘स्कन्दगुप्त’ के वातावरण में जहाँ प्रलय के मेघ छाये हुए हैं, वहाँ प्रलय का उत्कापात भी मिलता है। इस आक्रोश का कारण विजया की महत्वाकांक्षा है। इसका एक परिणाम यह होता है कि देखते ही अपने हृदय की कोमल कल्पना को सदा के लिए मुला देती है। जब उसके हृदय में रुदन का स्वर उठता है, वह उसे संगीत की योणा में मिला लेती है। वह जब गाती है तो मानों उसके भीतर की रागिनी रोती हो और जब वह हँसती है तो मानों विषाद की प्रस्तावना हो रही हो। वह जैसे स्वयं कदवा की मूर्ति हो—‘संगीत-समा की अन्तिम लहरदार और आश्रय-हीन तान, धूपदान की एक क्षीण गन्ध धूम-रेखा, कुचले हुए फूलों का म्लान सौरभ और उत्सव के पीछे का अवसाद’ । नाटक के अन्त में जब वह जीवन के भारी सुख, आशा और आकांक्षा, सबसे बिदा लेती है तो मानों उसके अन्दर का रुदन फूट पड़ा हो—

“भाह ! बेवना मिली बिदाई !
मेने भ्रम-मय जीवन-सञ्चित,
मधुकरियों की भीख भुटाई।”

इस नारी के जीवन की ‘एकान्त व्याकुलता’ ने नाटक को अवसाद में गहरा डुबो दिया है। उसके नारीत्व की महत्ता इसमें है कि वह एक क्षण के रुदन में अनन्त स्वर्ग का सृजन करना चाहती है।

वातावरण के निर्माण में प्रसाद ने भाषा के नव-नव प्रयोग किये हैं। प्रसाद की

भाषा साधारणतः एक ही स्तर पर चलती है, पर भावों के उद्वेलन को व्यक्त करने में वह अत्यन्त कुशल है। शब्दों के स्पर्श-भाव से भाव टकरा उठते हैं, और केवल शब्द-चित्रों की नहीं, भाव-चित्रों की सृष्टि होने लगती है। मातृगुप्त के शब्दों में मनोहर स्वप्न देवसेना के शब्दों में करुणा की सजल राशि, बंधुवर्मा, धातुसेन आदि के शब्दों में राष्ट्रीय गौरव का उद्बोधन, प्रपञ्च बुद्धि, भट्टारक, विजया, अनन्तदेवी आदि के शब्दों में पद्मयन्त्रों की अवतारणा मिलती है। भाषा के इस प्रयोग में प्रसाद की एक विशेषता गीतों की रचना है। जब मातृगुप्त अपना अतीन्द्रिय जगत की कल्पना, को पकड़ना चाहता है, उसका स्वप्न टूट जाता है, वह गा उठता है—‘मैं व्याकुल परिन्म-मुकुल मैं वन्दी अलि-सा कौं रहा।’ देवकी और स्कन्दगुप्त भी जब अपने चारों ओर कुत्सा का वातावरण देखते हैं, तो व्यापक हो गीतों में बोल उठते हैं। देवसेना तो स्वयं एक करुण गीत है। विजया भी उन्मुक्त आकाश के नील-नीरद-मण्डल में दो बिजलियों के समान स्कन्दगुप्त के साथ फीड़ा करते-करते तिरोहित हो जाना चाहती है—

“अरुण घूब की ह्याम सहृरियां,

उलभी हों इन अलकों से।

मावकता लाली के डोरे,

झर फँसे हो पलकों से॥”

नाटक के पद्मयन्त्रपूर्ण वातावरण के निर्माण में तो प्रसाद ने दृश्यों की योजना के अतिरिक्त ऐसे कठोर शब्दों का प्रयोग किया है, जिनको अपने जीवन में, बोल-चाल, और व्यवहार में तो शायद ही उन्होंने कभी उच्चारण किया हो। इन शब्दों में इतना आक्रोश है कि वातावरण स्वयं मूर्त हो जाता है। इस भाषा का पात्रों के जीवन-स्तर से सामञ्जस्य कर दिया है। निम्न पशुओं (Lower Animals) का और उनकी विभिन्न कोटियों का जितना उल्लेख इस नाटक में मिलता है, उतना प्रसाद के किसी नाटक में नहीं। यहाँ नारकीय कीड़े, भेड़िये, राजपुत्र, श्मशान के कुत्तों से पतित मनुष्य, विपैले डंक के बिच्छू, घन-लोहप शृगाल, काल-मुबक़्की राष्ट्रनीति, राक्षस विभीषण, बन्दर सुग्रीव, और न जाने कितने ही प्रकार के निम्न कौबे, चूहे और अपदार्थ कीड़े मिलेंगे। प्रपञ्चबुद्धि ‘कूर कठोर नर-पिशाच’ है, ‘उसकी आँखों में अभिचार का संकेत है; मुस्कराहट में विनाश की सूचना है, आँखियों से खेलता है, बातें करता है, और बिजलियों से आलिङ्गन।’ फिर शर्वनाग है—‘पिशाच की दुष्कामना से भी भयानक’, ‘रक्तपिपासु, कूरकर्मा मनुष्य, कृतघ्नता की कीच का कीड़ा, नरक की दुर्गन्ध।’ और भट्टारक—‘नीच, कृतघ्न, देश-द्रोही, राजकुल की शान्ति का प्रलय मेघ।’ अनन्तदेवी तो एक ‘दुर्मेघ नारी हृदय’, ‘साहसशोला स्त्री’, ‘गुप्त साम्राज्य की कुखी’, जिसकी “आँखों में काम-पिपासा के संकेत अभी उबल रहे हैं। अतृप्ति की चम्रल प्रवञ्चना कपोलों पर रक्त होकर फीड़ा कर रही है। हृदय में श्वासों

की गरमी मिलास का सन्देश वहन कर रही है।" और विजया—“कृत्या अभिशाप की ज्वाला, पहाड़ी नदी से भयानक ज्वालामुखी के विस्फोट से वीमत्त और प्रलय की अनल-शिखा से भी लहरदार।”

वातावरण के निर्माण में प्रसाद ने भाषा का एक और प्रयोग किया है जिससे उसे तीक्ष्णता मिल सकी है। यह प्रयोग प्रसाद की वे उक्तियाँ हैं जिनमें व्यङ्ग्य तो है ही किन्तु उसके अतिरिक्त एक प्रकार का विरोधाभास भी है जहाँ तुलना और द्विगुणता के कारण भाषा में यक्षता आ गई है। विरोधी वस्तुएँ एक साथ उपस्थित कर दी गई हैं जिनके फलस्वरूप शब्द-विन्दास मार्मिक हो सका है। इसके कुछ उदाहरण यहाँ दिये जा सकते हैं—

१. देखेना—तुम चीणा ले लो तो मैं गाऊँ।

विजया—हँसी न करो राजकुमारी।

जयमाला—बुरा क्या है ?

विजया—‘सुद्ध’ और ‘गान’ !

२. जयमाला—‘स्वर्णरत्न की चमक’ देखने वाली अँखें विजली-सी ‘तलवारों के तेज’ को कम सह सकती हैं। भेड़िछन्ने ! हम क्षत्राणी हैं, ‘चिर शक्तिनी पङ्कलता’ से हम लोगों का ‘चिर स्नेह’ है। (विजया से)

३. विजया—आहा ! कैसी ‘भयानक’ और सुन्दर ‘मूर्ति’ है। (स्कन्दगुप्त को देखकर)

४. शर्वनाग—देश के हरे स्थान चिता बन रहे हैं। घघरती हुई नाश की प्रचण्ड ज्वाला दिग्गह कर रही है। अपने ‘ज्वालामुखियों’ को ‘बर्फ’ की मोठी चादर से ढिपाये हिमालय मौन है, पिघलकर क्यों नहीं समुद्र से जा मिलता ? ‘अरे जड़, मूक, बधिर, प्रकृति के टीले !’

५. सुदगल—सम्राट् की उपाधि है ‘प्रकाशादित्य’ परन्तु प्रकाश के स्थान पर अँधेरा है। ‘आदित्य में गमी नहीं। सिंहासन के सिंहा सोने’ के हैं।

६. स्कन्दगुप्त—वृद्ध पर्यंदत, सात पर्यंदत ! तुम्हारी यह दशा ! ‘जिसके लोहे से आग बरसती थी, वह ज्वलन की लकड़ियों बयोरकर आग मुलगाता है।’

इस प्रकार वातावरण सृष्टि की दृष्टि से प्रसाद के नाटकों में ‘स्कन्दगुप्त’ का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान है। इसमें नाट्यकार ने दृश्य-योजना और भाषा के जो प्रयोग किये हैं वे उभयपक्ष, मार्मिक और प्रौढ़ हैं।

‘चन्द्रगुप्त’ का तुलनात्मक अध्ययन

[गुप्तानुराग एम० ए०]

चन्द्रगुप्त का नाम भारतीय इतिहास में चिरस्मरणीय रहेगा। विदेशियों द्वारा लिखे हुए इतिहास में भी हम चन्द्रगुप्त का नाम सर ऊँचा करके पढ़ सकते हैं। पहले-पहल चन्द्रगुप्त का नाटक रूप में वर्णन विशाखदत्त ने अपने मुद्राराक्षस में किया है। आजकल भी चन्द्रगुप्त के नाम से दो नाटक निकले हैं किन्तु इनमें और ‘मुद्राराक्षस’ में अन्तर है। उस नाटक में चन्द्रगुप्त चाणक्य के हाथ में कथपुतली मात्र है। वह नाटक चाणक्य और राक्षस के राजनीतिक घात-प्रतिघात का खेल है। उसमें दो स्वामिमक्त खिलाड़ियों की शतरंज की चालें हैं। काठ की गोटों के स्थान में जीते-जागते पात्र हैं जिनमें प्रधान चन्द्रगुप्त है। नाटक के आरम्भ से ही चन्द्रगुप्त मगध सिंहासन पर है। राक्षस अपने स्वामी नन्द का पक्ष लेते हुए चन्द्रगुप्त के स्थान में किसी दूसरे को राजपद पर स्थापित करना चाहता है। चाणक्य चन्द्रगुप्त की रक्षा करता है। राक्षस अपनी स्वामिमक्ति में अटल रहता है। चाणक्य राक्षस की बुद्धि और स्वामिमक्ति का लोहा मानते हुए चन्द्रगुप्त के हित में यही चाहता है कि राक्षस उसका मंत्रीपद स्वीकार करे। चाणक्य की सारी चालों का यहाँ फल होता है। राक्षस मंत्रित्व स्वीकार करने को बाधित हो जाता है। यही इस नाटक की फल-सिद्धि है। इसमें केवल बुद्धि और कूटनीति का प्रदर्शन है। इस नाटक की कथानुगति भी काफी बेचीदा है। इसमें कोमल भावों के लिए स्थान नहीं है। शृंगार का नितान्त अभाव है। चन्दनदास और राक्षस का संघर्ष तथा दोनों मंत्रियों की स्वामिमक्ति दर्शनीय है। इस नाटक में चन्द्रगुप्त को मुरा-मुत्र ही माना गया है।

चन्द्रगुप्त को ही लेकर आधुनिक युग के दो भिन्न-भिन्न प्रान्तों के महान् कलाकारों ने जिनमें एक हैं बंगाल के द्विजेन्द्रलाल राय और दूसरे बनारस के जयशङ्करप्रसाद—नाटक लिखकर अपनी-अपनी भाषा का गौरव बढ़ाया है। इन दोनों नाटकों का दृष्टिकोण ‘मुद्राराक्षस’ से भिन्न है। इन दोनों में चन्द्रगुप्त अपने शुद्ध चाणक्य के अतिरिक्त अपना कुछ व्यक्तित्व रखते हैं (एक स्थान में ‘मुद्राराक्षस’ में भी चन्द्रगुप्त ने अपना व्यक्तित्व दिखलाया है किन्तु वह चाणक्य की मन्त्रणा से) और अपने पीछे के साथ अपना साम्राज्य स्थापित करते हैं। दोनों ही नाटककारों ने यूनानी सेनापति सिल्यूकस की दुहिता से चन्द्रगुप्त का विवाह करवाया है। किन्तु राय महोदय ने उसका नाम हैलेन रखा है,

प्रसाद जी ने उसका नाम कार्नेलिया रक्खा है। इन दोनों नाटकों में मन्त्रियों की चोट नहीं है यरन् भारत और यूनान की सम्प्रदायों की चोट है अथवा दूसरे शब्दों में चाणक्य और अरस्तु की चोट है। दोनों ही में विवाह सम्बन्ध द्वारा भारत और यूनान में सन्धि स्थापित होती है।

उपर्युक्त बातों में समानता होते हुए भी बहुत सी बातों में भेद है। वास्तव में तुलना के लिए समान वस्तुएँ ही तराजू के पलड़े में रक्खी जाती हैं। प्रान्तीय साहित्यों में ऐसे तुलनात्मक अध्ययन का कम अवसर मिलता है क्योंकि दो भिन्न फलाकार एक ही विषय पर कम लिखते हैं। पहले यह बतला देना आवश्यक है कि राय महोदय ने मुगल-कालीन भारत के चित्रण में विशेषता प्राप्त की है और प्रसाद जी की प्रतिमा मध्यकालीन भारत के चित्रण में अधिक प्रस्फुटित हुई है।

यद्यपि राय महोदय की पुस्तक पहले की है तथापि प्रसाद जी की पुस्तक उसका अनुकरण नहीं करी जा सकती है। दोनों नाटकों में चन्द्रगुप्त के जन्म के सम्बन्ध में भेद है। राय महोदय ने विशाखदत्त के साथ सहमत होते हुए चन्द्रगुप्त को नन्द की दासी मुरा शूद्रारानी का पुत्र माना है और प्रसाद जी ने अपने नायक को मौर्य नामक क्षत्रिय सेनानायक का पुत्र माना है। बौद्ध इतिहासकार ऐसा ही मानते हैं। राय महोदय ने चन्द्रगुप्त को मुरा का पुत्र मानकर नाटक में शूद्र माता का स्वाभिमान दिखलाने का अन्धा अवसर पाया है। इस सम्बन्ध में नन्द और मुरा का वार्तालाप बड़ा आकर्षक है। प्रसाद जी ने इस प्रकार की वार्तालाप का मोह छोड़कर बौद्ध लेखकों के साथ सहमत होते हुए प्राचीन शास्त्रकारों के मत के अनुकूल अपने नायक की कुलीन नायक रखना अधिक भेयस्कर समझा। जब उसके लिए आधार है तो कुलीन ही क्यों न रक्खा जाय। इसके अतिरिक्त मार्क के मारने में अधिक नृशंसता है। राय महोदय इस बात को स्वीकार करते हुए चन्द्रगुप्त को अर्जुन की मूर्ति इस कार्य से विचलित भी कराते हैं। अन्त में नन्द को ज़मा भी कराते हैं। यह सब स्वाभाविक है। दोनों ही नाटककारों ने नन्द का वध शकटार के हाथ से कराया है। यह ठीक है क्योंकि शकटार को ही नन्द से व्यक्तिगत द्वेष था। उसी के सात पुत्र मारे गये थे।

नन्द की हत्या में दोनों ही नाटककार चन्द्रगुप्त को भी निर्दोष रखते हैं। प्रसाद जी ऊपरी तौर से चाणक्य को भी निर्दोष रखते हैं। वह नागरिकों से नन्द के छोड़ दिये जाने का प्रस्ताव करता है किन्तु शकटार सहसा आकर अपना बदला लेने को उसकी छाती में छुरा मोंक देता है। राय महाशय चाणक्य और मुरा दोनों को ही कात्यायन के साथ नन्द की हत्या में लपेटते हैं। राय महोदय कात्यायन और शकटार को एक ही व्यक्ति मानते हैं किन्तु कात्यायन जैसे व्याकरण के परिष्ठ से बधिक का काम लेना जरा अनुचित-सा मालूम पड़ता है। राय महाशय ने चाणक्य की आज्ञा से नन्द की हत्या कराना

दिलाया है। यह चाणक्य के स्वभाव के विरुद्ध नहीं है किन्तु मुरा का बीच में आकर आदेश देना कुछ अस्यामायिक मालूम पड़ता है। कम-से-कम मुरा के पूर्व कथित वाक्यों के सर्वथा विरुद्ध है। मुरा को मानसिक आपात जरूर पहुँचा था किन्तु चन्द्र के द्वारा कात्यायन के रोके जाने पर भी उसका (मुरा का) बीच में आ जाना और आप्रहपूर्वक वध की आज्ञा देना विमाता को उच्च भावों से वञ्चित कर देना है। उसका पीछे से रोना और यह कहना—‘मैं तो इसकी रक्षा करने आई थी’—चाहे वास्तविक क्यों न हो विटम्बना मान दिलाई पड़ता है। इस सम्बन्ध में इतना कहना आवश्यक है कि राय महाशय ने राज्य-विस्तार के कार्य को एक रह-सुद का रूप दिया है। उन्होंने प्रसाद जी की भाँति सब काम एक दिन में नहीं समाप्त किया। राय महाशय ने नन्द को बन्दी कराकर फिर वध कराया है। प्रसाद जी ने तुल्य हो उसका काम समाप्त कर दिया है। राय महाशय ने नन्द के लिए कोई रोने वाला नहीं रखा। प्रसाद जी ने नन्द की पुत्री कल्याणी की सृष्टि की है जो वास्तव में कल्याणी थी। अपने पिता के कुशासन का विरोध करते हुए भी और चन्द्रगुप्त से प्रेम करते हुए भी उसने पिता के वध होने पर आत्म-हत्या कर ली।

प्रसाद जी ने चन्द्रगुप्त के राजस और वरवचि (कात्यायन) दोनों ही अमात्य माने हैं। राय महोदय ने केवल कात्यायन जिसका उन्होंने शकटार के साथ तादात्म्य किया है मंत्री रखा है। शकटार को भी मंत्री बनाने का प्रमाण है किन्तु यह नहीं मालूम कि राय महोदय ने शकटार और कात्यायन का किस आधार पर एकीकरण किया है। राय महोदय ने कात्यायन को चाणक्य से मिला दिया है अर्थात् दोनों ही के योग से नन्द का पतन होता है।

चाणक्य और नन्द के वैर में मूल कारण दोनों नाटककारों के भिन्न-भिन्न आधार पर चाणक्य और नन्द का वैर कात्यायन की साजिश से कराया है। राय महोदय ने चाणक्य को नन्द के यहाँ पुरोहित कर्म के लिए आमंत्रित कराकर नन्द के साले बाचाल द्वारा उसका अपमान कराया है। प्रसाद जी ने नन्द और चाणक्य का पुराना वैर दिलाया है। नन्द ने चाणक्य के पिता चणक का सर्वस्व हरण कर लिया था। इसलिए चाणक्य स्वयं ही नन्द से क्रोधित था और तक्षशिला से लौटने पर चाणक्य का नन्द की सभा में अपमान हुआ। इस बात ने चाणक्य के वैर-भाव को और भी उग्र बना दिया था।

यूनानियों के सम्बन्ध में राय महोदय चन्द्रगुप्त को मेदिये के रूप में सिकन्दर और सेल्यूकस के साथ स्टेज पर लाते हैं। चन्द्रगुप्त अपने वाक्चातुर्य तथा सिकन्दर की उदारता से कैदी होने से बच जाता है। प्रसाद जी इसके पूर्व की भी कथा बतलाकर पाठकों को आश्चर्य में नहीं रखते। राय महाशय, सिकन्दर के सामने सेल्यूकस और एन्टीगोनस के साथ वाक्युद्ध करते हैं। प्रसाद जी के नाटक में एन्टीगोनस का स्थान

फिलिप्स ले लेता है । प्रसाद जी के नाटक में चन्द्रगुप्त सिकन्दर के देखते-देखते अपने बाहुबल से अपने को मुक्त कर भाग जाता है, यह जरा अस्वाभाविक मालूम पड़ता है । प्रसाद जी का चन्द्रगुप्त इस मौके पर बड़ी निर्भयता से बातचीत करता है और सिकन्दर को लुटेरा तर्क कहने में नहीं चूकता । राय महोदय का चन्द्रगुप्त स्वामिमान रखते हुए परिस्थिति से कुछ डरा हुआ प्रतीत होता है । प्रसाद जी का चन्द्रगुप्त मिह की तरह निर्भय है । यह सिकन्दर से कहता है—“लूट के लोभ से हत्या-व्यवसायियों को बीच में एकत्रित करके उन्हें घेर सेना कहना रण-कला का उपहास करना है ।” ग्रामीक के कहने पर कि शिष्टता से बातें करो चन्द्रगुप्त उत्तर देता है कि वह भीड़ कायरों की-सी बच्चक शिष्टता नहीं जानता ।

राय महोदय ने अपने नाटक में सिकन्दर के युद्ध और उसमें उसके जलमी होने का कोई उल्लेख नहीं किया । प्रसाद जी ने उस ऐतिहासिक घटना का बड़ी सुन्दरता से वर्णन किया है इसमें चाहे ज्योरे की भूल हो परन्तु वर्णन भारत के गौरव को बढ़ाने वाला है । इसमें भारतीयों की उदारता का परिचय दिया गया है ।

सेल्यूकस की चढ़ाई के सम्बन्ध में दोनों लेखकों के वर्णन प्रायः एक-से ही हैं । केवल इतना ही अन्तर है कि राय महोदय की हेलेन विव-प्रेम से अधिक प्रेरित है । वह अपने पिता को इस युद्ध के लिए बहुत कुछ रोवती है, यहाँ तक कि कुछ अशिष्टता की भी बातचीत कर बैठती है यद्यपि पीछे से क्षमा माँग लेती है । प्रसाद जी की कर्नेलिया चन्द्रगुप्त के प्रति ध्यक्तित्व आकर्षण से अधिक प्रेरित प्रतीत होती है ।

राय महोदय का चन्द्रगुप्त चाणक्य के चले जाने से कुछ हताश-ता हो जाता है । बीच में ऐसी कमजोरी का आभास अस्वाभाविक नहीं है । प्रसाद जी का चन्द्रगुप्त अविचलित रहता है । प्रसाद जी के चन्द्रगुप्त के चरणों में सफलता लोटती-सी मालूम पड़ती है । राय महोदय के चन्द्रगुप्त को सफलता कुछ परिश्रम के साथ मिलनी है । दोनों ही नाटककारों ने दशु-सेना में राज्ञ या कात्यायन के रूप में एक भेदिसा पहुँचा दिया है । दोनों ही नाटककारों ने चन्द्रगुप्त और चाणक्य के वैमनस्य हो जाने का वर्णन किया है किन्तु दोनों का ही वर्णन विराटपटन के अर्घ्य पर है पर ज्योरे में कुछ भेद है । ‘मुद्राराक्षस’ द्वारा हमको चन्द्रगुप्त में थोड़े स्वामिमान की रेषा जाग्रत होने का पता चलता है किन्तु वह भी चाणक्य की कूटनीति का एक अङ्ग था जिससे कि राज्ञ को यह धोखा हो प्रायः कि अब चाणक्य इसकी सहायता में नहीं है । ‘मुद्राराक्षस’ में जिस उत्सव का उल्लेख है वह यन्त्रोत्सव है । इन नवीन नाटकों में स्वयं चन्द्रगुप्त का विजयोन्मत्त है । हम बात में ही समझता हूँ कि विराटपटन ने अधिक बुद्धिमत्ता से काम लिया है । मार्गब्रिक उत्सव के बन्द होने में राजा को कोष आना स्वाभाविक-सा प्रतीत होता है । अपने विजयोन्मत्त पर भी मुग्ध होना कोई अस्वाभाविक नहीं है किन्तु उगमें अधिक बह्यन्त

नहीं दिखलाई पड़ता। प्रसाद जी ने चन्द्रगुप्त के मुख से उसके माता-पिता के रूठ जाने के ऊपर अधिक जोर दिलवाया है। दोनों ही नाटककारों का वर्णन प्रायः एक-सा है। दोनों ही में यह दिखलाई पड़ता है कि चन्द्रगुप्त को चाणक्य का नियंत्रण कुछ अवरता है। राय महोदय ने चन्द्रगुप्त को इतना उतेजित कर दिया है कि वह चाणक्य को कैद करने की आशा दे देता है किन्तु चाणक्य के आतङ्क के कारण उसके रोह देने पर किसी की हिम्मत नहीं पड़ती कि उसे पकड़े। गुरुदेव को कैद करने की आशा देना कुछ अनुचित प्रतीत होता है और अशिष्टता का परिचय देता है।

उत्सव के रोकने में चाणक्य की बुद्धिमत्ता का परिचय चन्द्रगुप्त को सीम ही लग जाता है—इस बात से दोनों ही नाटककारों ने दिखलाया है और दोनों ही ने विराखद्वत का आश्रय लिया है। किन्तु अन्तर इतना है कि प्रसाद जी ने चन्द्रगुप्त की रक्षा के लिए उठी घटना में मालविका का बलिदान कराया है। इस बलिदान में त्याग और प्रेम की पराकाष्ठा अचर्य है किन्तु यह बहुत आवश्यक नहीं है। जैसा राय महोदय ने दिखलाया है वैसे बिना मालविका के बलिदान के ही चन्द्रगुप्त की रक्षा हो सकती थी।

मालविका के बलिदान से इतना लाभ अचर्य हुआ है कि कार्नेलिया का पथ निष्पट्टक हो जाता है और चन्द्रगुप्त तथा राज-माता के लिए यह धर्म-सङ्कट नहीं रहता कि किस के साथ विवाह किया जाय। मालविका यदि जीवित रहती तो कठिन समस्या आती—एक ओर तो मालविका का आत्म-बलिदान और प्रेम, दूसरी ओर कार्नेलिया और चन्द्रगुप्त का परस्पर प्रेम तथा राजनीतिक आवश्यकता। राय महोदय ने छाया और हेलेन (जो कि मालविका और कार्नेलिया के स्थानापन्न हैं) के सम्बन्ध में इस समस्या का बड़ी सुन्दरता के साथ हल किया है। उन्होंने दोनों ओर से उदारता की पराकाष्ठा दिखलाई है। हेलेन के मुख से क्या ही सुन्दर शब्दों में कहलाया है—“आओ बहिन, हम दोनों नदियाँ एक ही सागर में जाकर लीन हो जायें। सूर्य-किरण और वृद्धि मिलकर मेघ के शरीर में इन्द्रधनुष की रचना करें। काहे का दुख है बहिन, एक ही आकाश में क्या सूर्य और चन्द्र दोनों नहीं उदय होते।” यह समझौता बड़ा सुन्दर और काव्य-पूर्ण है किन्तु इसमें दो विवाह का नैतिक प्रश्न गढ़ जाता है और नाटक में जहाँ सम्यताओं की चोट दिखाई है वहाँ दो विवाह की प्रथा से देश का नैतिक मान घटाना बहुत सुन्दर नहीं जँचता। अन्त में हम हेलेन अथवा कार्नेलिया और चन्द्रगुप्त के विवाह के सम्बन्ध में यह अस्तर कहेंगे कि राय की हेलेन विश्व-प्रेम से अधिक प्रेम्ति है। वह निजी आकर्षण से चन्द्रगुप्त के साथ विवाह करने के लिए इतनी लालायित नहीं जितनी कि वह दो महान् देशों में सन्धि-स्थापन के लिए। प्रसाद जी की कार्नेलिया चन्द्रगुप्त की ओर कुछ आकर्षित मालूम पड़ती है और वह इस विवाह की बलिदान नहीं समझती।

राय महाशय की हेलेन विश्व-प्रेम के आवेग में थोड़ी देर के लिए पितृ-स्नेह को

“विशालदत्त द्वारा रचित देवीचन्द्रगुप्त नाटक के कुछ अंश, शृङ्गार प्रकाश और नाट्य-दर्पण से मन् १६२२ को ऐतिहासिक पत्रिकाओं में उद्धृत हुए। तब चन्द्रगुप्त द्वितीय के जीवन के सम्बन्ध में जो नई बातें प्रकाश में आईं उनसे इतिहास के विद्वानों में अच्छी हलचल मच गई। शास्त्रीय मनोवृत्तियों को, चन्द्रगुप्त के साथ ध्रुवस्वामिनी का पुनर्लोकन अस्मभव, मिलक्षण और कुचचिपूर्ण मान्य हुआ। यहाँ तक कि आठवीं शताब्दी के सज्जन ताम्रपत्र के—

“हत्वा आतरमेव राज्यमहरद्वेषो सदीनस्तथा
लक्षं कोटिमलेख्यं किस कलौ दाता स गुप्ताम्बयः।”

के पाठ में सन्देह किया जाने लगा।

किन्तु जिस ऐतिहासिक घटना का वर्णन करते हुए सातवीं शताब्दी में बाणभट्ट ने लिखा है—

“अग्निपुरे च परकलप्रकाशकं कामिनीवेशचन्द्रगुप्तो शकपतिमशातयत्।”

और ग्यारहवीं शताब्दी में राजशेखर ने भी लिखा है—

“वत्सा इदगतिः लसाधिपतये देवी ध्रुवस्वामिनी।

परमात् सण्डितसाहसो निवृत्ते श्रीरामगुप्तो नृपः॥”

वह घटना केवल जनश्रुति कहकर नहीं उड़ाई जा सकती।

विशालदत्त को तो श्री जायसवाल ने चन्द्रगुप्त की सभा का राजकवि और उसके देवीचन्द्रगुप्त को जीवन-चित्रण नाटक भी माना है। यह प्रश्न अचर्य ही कुछ कुतूहल से भरा हुआ है कि विशालदत्त ने अपने दोनों नाटकों के नायक चन्द्रगुप्त नामधारी व्यक्ति को ही क्यों बनाया है। परन्तु श्री तैलंग ने तो विशालदत्त को सातवां शताब्दी के अन्तिवर्मा का आश्रित कवि माना है। क्योंकि ‘मुद्राराक्षस’ की किन्हीं प्राचीन प्रति में उन्हें मुद्राराक्षस के नायक ‘पार्थिवः चन्द्रगुप्तः’ के स्थान पर ‘पार्थिवोऽन्तिवर्मा’ भी मिला, विशालदत्त के आलोचक लोग उसे एक प्रामाणिक ऐतिहासिक नाटककार मानते हैं। उसके लिखे हुए नाटक में इतिहास के अंश कुछ न हों ऐसा तो नहीं माना जा सकता है। रालालदास बनर्जी, प्रोफेसर अल्टेकर और श्री जायसवाल इत्यादि ने अन्य प्रामाणिक आधार मिलने के कारण, ध्रुवस्वामिनी और चन्द्रगुप्त के पुनर्लोकन को ऐतिहासिक तथ्य मान लिया है। यह कहना कि रामगुप्त नाम का राजा गुप्तों की वंशावली में नहीं मिलता और न किसी अभिलेख में उसका वर्णन आया है, कोई अर्थ नहीं रखता। समुद्रगुप्त का शासन का उल्लेख करके, कुछ दिनों तक साम्राज्य में उत्थात मचाकर, जो राजनीति के क्षेत्र से अतर्पण हो गया हो, उसका अभिलेख वंशावली में न मिले तो कोई आश्चर्य नहीं। हाँ, भाण्डारकर जो तो कहते हैं कि उसके लज्जकाल-व्यापी शासन का सूत्रक विष्णु भी चला था। ‘काच’ के नाम से प्रसिद्ध जो गुप्त सिक्के मिलते हैं वे रामगुप्त के ही हैं। ‘राम’

के स्थान में भ्रम से ‘कान्च’ पड़ा जा रहा था। इसलिए वाणमट्ट की वर्णित घटना अर्थात् स्वी-वेरा धारण कर चन्द्रगुप्त का ‘परकनत्रकामुरु’ शरपति को मारना और ध्रुवस्वामिनी इत्यादि के पुनर्विवाह इत्यादि के ऐतिहासिक गत्य होने में सन्देह नहीं रह गया है। और मुझे तो स्वयं इसका चन्द्रगुप्त की ओर से प्रमाण मिलता है। चन्द्रगुप्त के कुछ निबन्धों पर ‘रूपकृतो’ शब्द का उल्लेख है। रूप और आकृति का ज्ञान एलेन ने खींच-तानकर जो शारीरिक और आध्यात्मिक अर्थ किया है वह व्यर्थ है। ‘रूपकृतो’ विद्वत् का उल्लेख करके चन्द्रगुप्त अपने उस साहसिक कार्य की स्वीकृति देता है जो ध्रुवस्वामिनी की रक्षा के लिए उसने रूप बदलकर किया है और जिसका पिछले काल के लेखकों ने समय-समय पर समर्थन किया है।

युद्ध के स्थान के विषय में प्रसाद की कोई निश्चित धारणा सम्भवतः नहीं बँधी थी। भाण्डारकर और जायसवाल के मतों का उल्लेख उन्होंने किया है—भाण्डारकर जी का मत है कि यह युद्ध गोमती की घाटी में छलमोड़ा जिले के कार्तिकेय नगर के समीप हुआ। जायसवाल जी का मत है कि यह युद्ध ३७४ ई० में ३८० के बीच कर्गड़ा जिले के अजिवाल स्थान में हुआ था जहाँ कि प्रथम सिमल-युद्ध भी हुआ।” किन्तु ध्रुवस्वामिनी में वातावरण के जो संकेत उन्होंने दिये हैं उनसे गहरी प्रतीति होना है कि प्रसाद ने जायसवाल के मत की अधिक सम्प्रशंसक स्वीकार किया है।

ध्रुवस्वामिनी का नाम साहित्य में ‘ध्रुवदेवी’ और ‘ध्रुवस्वामिनी’ दोनों रूपों में मिलता है। किन्तु बैराली की मुद्रा तथा अन्य गुप्तकालीन शिलालेखों में नाम ध्रुवदेवी है। प्रसाद ने ‘स्त्रीजनोचित सुन्दर, आदर-सूचक और सार्थक’ होने से राजधोल न आये हुए ध्रुवस्वामिनी नाम का व्यवहार किया है।

ध्रुवस्वामिनी के गुप्तकाल में आने के लिए भी प्रसाद ने प्रमाण की प्रशस्ति में समुद्रगुप्त की राजनीति में विजित राजाओं से आत्मनिवेदन ‘कन्योपायन दान’ ग्रहण का उल्लेख कारण माना है और चन्द्रगुप्त के साथ उसके विवाह के समर्थन के लिए न केवल स्मृतियों और अर्थशास्त्र के प्रमाणों को ही दिया है बल्कि समुद्रगुप्त की दिग्विजय में चन्द्रगुप्त के भी साथ रहने की सम्भावना गुप्त-युग के शिलालेखों में (मथुरा शिलालेख—सं० ४; स्कन्दगुप्त का विहार का शिलालेख—सं० १२; भिखरी का स्तम्भलेख—महाराजा-धिराज) देली है। कर्तृपुर के राजा ने ‘कन्योपायन दान’ में ध्रुवदेवी युवराज के निमित्त दी थी और उसे उस आसन पर गुप्त शिविर में लाने के लिए चन्द्रगुप्त ही गया था।” इस कल्पना के द्वारा प्रसाद ने चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी के हृदयों में एक दूसरे के प्रति रूप के आकर्षण से प्रेम के बीज को बो दिया है। ध्रुवस्वामिनी जानती थी कि मैं युवराज की दी जा रही हूँ। सम्भवतः चन्द्रगुप्त को भी आशा के साथ विश्वास था कि आगे चलकर उसका विधिपूर्वक विवाह एक-एक दिन मेरे साथ होना है।

समुद्रगुप्त अपना उत्तराधिकारी चन्द्रगुप्त को चुन गया था किन्तु यह विजति सम्भवतः वह अपने दरबार में नहीं कर पाया था। गिने-चुने लोगों को ही (जिनमें चन्द्रगुप्त भी था) इस बात का पता था। रामगुप्त ने इस बात का लाभ उठाकर कुछ मन्त्रियों और ब्राह्मणों को अपनी ओर मिला समुद्रगुप्त की मृत्यु के पश्चात् केवल राजपद ही नहीं ग्रहण कर लिया वरन् चन्द्रगुप्त के भ्रुवस्वामिनी के स्वप्न को भी तोड़कर उसे अपने लिए रख लिया। चन्द्रगुप्त के स्वप्न-भंग करने के लिए ही और भ्रुवस्वामिनी के वेप से मोहित होकर ही, शायद रामगुप्त ने ऐसा किया हो। भ्रुवस्वामिनी से उसे प्रेम नहीं था। उसके प्रति दिखाई गई उदासीनता, अपने स्वार्थ के लिए उसे शत्रु के उपयोग तरु की वस्तु बन जाने के लिए दे देने को तैयार हो जाना और “पर मुप्य होकर कोई उसे अपने हृदय में डुबो नहीं सकता। सोने की कटार छाती में नहीं भोंकी जाती, मुझे तुमसे भी अधिक अपने प्राण हैं”—आदि शब्द उन भ्रुवस्वामिनी से कहना जो घुटने टेक आँचल पसार अपने स्त्रीत्व की मर्यादा-रक्षा की मौख रामगुप्त से माँग रही थी, यही प्रकट करता है। किन्तु उस कायर के हृदय कहाँ था जो पसीजता ! जिसे (चन्द्रगुप्त) भ्रुवस्वामिनी से प्रेम था वह अपने प्राण तक उसके लिए उत्सर्ग करने को तैयार हो जाता है। और भ्रुवस्वामिनी उसके इस महान् त्याग तथा रामगुप्त के क्रूर स्वार्थ से चूर-चूर होकर नहीं चाहती कि चन्द्रगुप्त उसके लिए इतना त्याग करे।—“मेरे जुद्ध, दुर्बल, नारी-जीवन का सम्मान बचाने के लिए इतने बड़े बलिदान की आवश्यकता नहीं।”

रामगुप्त की आँखों में चन्द्रगुप्त और भ्रुवस्वामिनी दोनों ही खटकते हैं वह दोनों से छुटकारा चाहता है। एक से राज्य के लिए, दूसरी से अपने प्राणों के लिए। उसकी इस भावना का पता भ्रुवस्वामिनी के उन शब्दों से चलता है जो वह चन्द्रगुप्त से तब कहती है जब चन्द्रगुप्त स्त्री-वेप में अकेले एक शिविर में बाना चाहता है—“कुमार ! यह मृत्यु और निर्वाण का सुप्त तुम अकेले ही लोगे, ऐसा नहीं हो सकता। राजा की इच्छा क्या है, वह जानते हो ? मुझसे और तुमसे एक साथ ही छुटकारा !”

इस दंग से प्रसाद ने चन्द्रगुप्त से भ्रुवस्वामिनी के पुनर्लब्ध के लिए मानव-भावनाओं की, स्वाभाविक नैतिक प्रेम-भूमि पहले से तैयार कर ली और तब कहीं स्मृतियों के उल्लेख तथा चाणक्य के अर्थशास्त्र की नैतिक बातों को पास फटकने दिया है। ‘सूचना’ में वे कहते हैं—

विशालरत्न के देवीचन्द्रगुप्त नाटक का जितना अंश प्रकाश में आया है उसे देखकर और अनुलहसन की यक्षमारिमवाली कथा का मिलान करके कई ऐतिहासिक विद्वानों ने शास्त्रीय दृष्टिकोण रखने वाले आलोचकों का उत्तर देने हुए भ्रुवदेरी के पुनर्लब्ध को ऐतिहासिक तथ्य तो मान लिया है; किन्तु मायदासकर जी ने पराशर और नारद की स्मृतियों में उस काल की सामाजिक व्यवस्था में पुनर्लब्ध होने का प्रमाण भी दिया है। शास्त्रों में अनुल्ल और प्रतिल्ल दोनों तरह की बातें मिल सकती हैं; परन्तु त्रिम प्रथा के लिए निषि और निषेध दोनों तरह की

सूचनाएँ मिलें, तो इतिहास की दृष्टि से वह उस काल में सम्भाव्य मानो जायगी। हाँ, समय-समय पर उसमें विरोध और सुधार हुए होंगे और होते रहेंगे। मुझे तो केवल यही देखना है कि इस घटना की सम्भावना इतिहास की दृष्टि से उचित है या नहीं।

भारतीय दृष्टिकोण को सुरक्षित रखने वाले विशाखदत्त-जैसे पण्डित ने अपने नाटक में लिखा है—

“रम्याञ्चारतिकारिणीञ्च कुरुता शोकेन नीता दशां

तत्कालोपगतेन राहुशिरसा गुप्तेव चांद्री कला।

पर्युः बलीवन्नोचितेन चरितेन नेव पुंसः सतो

लज्जाकोपविषादभीत्यरतिभिः क्षेत्रीकृते साम्भते ॥”

तो इस नाटक के सम्पूर्ण सामने न रहने पर भी, जिससे कि उसके परिणाम का निश्चित पता लगे, उस काल की सामाजिक व्यवस्था का तो अंशतः स्पष्टीकरण हो ही जाता है।

नारद और पराशर के वचन—

“अपत्यार्थं स्त्रियः सृष्टा स्त्री क्षेत्रं बीजिनो नराः।

क्षेत्रं बीजवते द्वेयं नाबीजः क्षेत्रमर्हति ॥”—नारद

“नष्टे मृते प्रव्रजिते बलीवे च पतिते पतौ।

पञ्चत्वापत्सु नारीणो पतिरन्यो विधीयते ॥”—पराशर

के प्रकाश में देवीचन्द्रगुप्त नाटक के ऊपर वाले श्लोक का अर्थ किया जाय तो वह घटना अधिक स्पष्ट हो जाती है। ‘रम्या है किन्तु अ-रतिकारिणी है’ में जो श्लेष है उसमें शास्त्र-व्यवस्था-जनित ध्वनि है और पति के बलीवन्नोचित चरित का उल्लेख साथ-ही-साथ क्षेत्रकृता-जैसा पारिभाषिक शब्द नाटककार ने कुछ सोचकर ही लिखा होगा।

भायडारकर और जायसवाल जी दोनों ही ने अपने लेखों में विधवा के साथ पुनर्लभ होने की ही व्यवस्था मानकर ध्रुवदेवी का पुनर्लभ स्वीकार किया है। किन्तु स्मृति की उक्त व्यवस्था में अन्य पति ग्रहण करने के लिए जिन पाँच आपत्तियों का उल्लेख किया गया है उनमें केवल मृत्यु होने पर ही विधवा का पुनर्लभ होगा, अन्य चार आपत्तियों तो पति के जीवन-काल में ही उपस्थित होती हैं।

उधर जायसवाल जी चन्द्रगुप्त-द्वारा रामगुप्त का वध भी नहीं मानना चाहते; तब देवीचन्द्रगुप्त नाटक की कथा का उपसंहार कैसे हुआ होगा? वैवाहिक विधियों का उल्लेख स्मृतियों को ओझकर क्या और कहीं नहीं है! क्योंकि स्मृतियों के सम्बन्ध में तो यह भी कहा जा सकता है कि वे इस युग के लिए नहीं, दूसरे युग के लिए हैं। परन्तु इसी कलयुग के विधान-ग्रन्थ आचार्य कौटिल्य के अर्थशास्त्र में मुझे इन स्मृतियों की पुष्टि मिली है।

किस अवस्था में एक पति दूसरी स्त्री ग्रहण कर सकता है, इसका अनुसन्धान

करते हुए, धर्म-स्थायी प्रकरण के विवाह संयुक्त में आचार्य कौटिल्य लिखते हैं—

“वर्षाण्यष्टावप्रजायमानामपुत्रां वन्ध्यां चाकांक्षेत दशविन्दुम् ।

द्वादशकन्या कन्याप्रसविनीं, ततः पुत्रार्थो द्वितीयां विन्देत् ॥”

८ वर्ष तक वन्ध्या, १० वर्ष तक विन्दु अर्थात् नश्यत्प्रसूति, १२ वर्ष तक कन्याप्रसविनी की प्रतीक्षा करके पुत्रार्थी दूसरी स्त्री ग्रहण कर सकता है। पुरुषों का अधिकार बताकर स्त्रियों के अधिकारों की घोषणा भी उसी अध्याय के अन्त में है—

“नीचत्वं परदेशं वा प्रस्थितो राजकिल्बिषी ।

प्राणामिहन्ता पतितस्त्र्याग्यः क्लीबोपि वा पतिः ॥”

इसका मेल पराशर या नारद के वाक्यों से मिलता है। इन्हीं अवस्थाओं में पति छोड़ने का अधिकार स्त्रियों को था; क्योंकि अर्यशास्त्र में, आगे जो (Divorce) का प्रसंग आता है उसमें न्यायालय सम्भवतः ‘अमोक्षा मनुस्वामस्य द्विपती भार्या भार्यायाश्च मर्ता, परस्परं द्वेपान्मोक्षः’ के आधार पर आदेश देता था। किन्तु साधारण द्वेष से भी वहाँ अन्य चार विवाहों में मोक्ष हो सकते थे वहाँ धर्मविवाह में केवल इन्हीं अवस्थाओं में पति त्याग्य समझा जाता था। नहीं तो ‘अमोक्षो हि धर्मविवाहानां’ के अनुसार धर्मविवाहों में मोक्ष नहीं होता था। दम्पत्यो के पुनर्लम्न की घोषणा भी पति के नष्ट वा परदेश प्रस्थित होने पर ही की गई थी।

जायसवाल जी अबुलहसनअली की यह बात नहीं मानते कि चन्द्रगुप्त ने रामगुप्त की हत्या नहीं की होगी। उनका कहना है कि ‘Very likely it came about in the form of popular rising.’ अब नाटककार के अ-रतिकरण और क्लीव आदि शब्द इस घटना की परिणति की क्या सूचना देते हैं, यह विचारणीय है। बहुत सम्भव है कि अबुलहसन की कथा का आधार देवीचन्द्रगुप्त नाटक ही हो; क्योंकि अबुलहसन के लिखने के पहले उक्त नाटक का होना माना जा सकता है।

प्रसाद को केवल विषवा-विवाह की ही समस्या को नहीं देखना था वरन् अत्याचार के नीचे पिमती हुई नारी की जीवन-समस्या को इतिहास के आलोक में समाज-हित के लिए देखना था। इसलिए रामगुप्त में पाये जाने वाले नीचत्व, क्लीबत्व और उसके राज-किल्बिषी होने का जो समर्थन उन्हें प्राचीन इतिहास से मिला, उसके आधार पर उन्होंने ध्रुवदेवी का विवाह रामगुप्त की मृत्यु के बाद चन्द्रगुप्त से नहीं दिखाया है वरन् उसके जीते-जी उसको आँखों के सामने उन्हीं धर्मानायों के द्वारा करवाया है जिन्होंने एक दिन प्रयस्वामिनी को रामगुप्त के साथ ब्याहने के मन्त्र पढ़े थे। इस दृश्य को देखने के पश्चात् ही जब प्रजा के विद्रोह से राजकुल मित्राया हुआ रामगुप्त चन्द्रगुप्त को मारने दीड़ता है तो साथ का सामन्त रामगुप्त का बीच में ही अन्त कर चन्द्रगुप्त की रक्षा कर लेता है।

‘ध्रुवस्वामिनी’ का कथानक

‘ध्रुवस्वामिनी’ प्रसिद्ध गुप्त-कुल की बधू थी। वह समुद्रगुप्त की दिग्विजय में कन्योपदान में गुप्त-कुल में आई थी। चन्द्रगुप्त द्वितीय उसे खेमे में लाने के लिए गया था। समुद्रगुप्त ने उत्तराधिकार चन्द्रगुप्त को देने की सोची थी। कुछ लोगों को यह बात शक भी थी, पर इस बात की घोषणा परिषद् के सम्मुख नहीं हो पाई थी। समुद्रगुप्त की मृत्यु के बाद रामगुप्त ने धूर्तता से गद्दी पर अपना अधिकार कर लिया और ध्रुवस्वामिनी के साथ भी विवाह के मंत्र पुरोहितों से पढ़ा लिये। सब लोगों के विरोध करने पर भी शिखरस्वामी और पुरोहित ही इस कार्य में रामगुप्त के सहायक हुए।

फिर रामगुप्त चन्द्रगुप्त को बन्धियों की मूर्ति नियंत्रण में रखता है और ध्रुवस्वामिनी के हृदय में चन्द्रगुप्त के प्रति स्नेह का जो अंकुर रहा होगा, उसे समूल नष्ट कर देने के स्वप्न रामगुप्त देखा करता है पर चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी सदैव एक दूसरे के लिए आकुलता छिपाये चलते हैं। गुप्त-कुल की मान-मर्यादा को बनाये रखने के लिए चन्द्रगुप्त अपने अधिकारों व अपने हृदय के कोमल भावों तक की उपेक्षा-सी करने लगता है। किन्तु अशुका त्याग—उसका तेजस्व—रामगुप्त की कायरता व धूर्तता के विरोध में और भी अधिक निखर उठता है।

अपने ही स्वार्थों का मोह जिसकी इन्द्रिय-लोलुपता को बढ़ाता रहता है वह क्लृप्त, कापुरुष धूर्त रामगुप्त स्नेह से ध्रुवस्वामिनी को सदैव वञ्चित रखता है वह उसकी उपेक्षा करता है और साथ ही यह भी चाहता है कि ‘जगत् की अनुपम सुन्दरी’ मुझे प्यार करे। उसे यह खलता है कि ध्रुवस्वामिनी उसे प्यार नहीं करती बरन् चन्द्रगुप्त को चाहती है।

“जगत् की अनुपम सुन्दरी मुझे स्नेह नहीं करती और मैं हूँ इस देश का राजाधिराज !”

“आह ! किन्तु भू-वर्षे ! उसके मन में टीस है, जो स्त्री दूसरे के शासन में रहकर और प्रेम किसी अन्य पुरुष से करती है; उसमें एक गम्भीर और व्यापक रस उद्बलित रहता होगा। वही तो... नहीं; जो चन्द्रगुप्त से प्रेम करेगी वह स्त्री न जाने कब चोट कर बैठे !”

और इसीलिए वह ऐसी परिस्थिति उत्पन्न करने की फिर में सदैव रहता है जिससे ‘कुचक्रों’ का चलना सम्भव हो सके और चन्द्रगुप्त तथा ध्रुवस्वामिनी दोनों का सम्पर्क भी न हो। ध्रुवस्वामिनी के दास-दासियाँ यूँगे, पहले, हिजड़े हैं, जिससे उसका दम घुटने लगता है। जीवन में एक निरन्तर अभाव की रेखा छिपाए अपने इस नीरव अपमान की भर्त्सना करती हुई वह मन-ही-मन सोचती है—“सीधा तेना हुआ, अपने प्रभुत्व की साकार कठोरता, अग्रमेदी उन्मुक्त शिखर और इन चुद्र

कोमल निरीह लताओं को इनके चरणों पर लोटना ही चाहिए न ? वह दास-दासियों से प्रश्न करती है। पर उत्तर कौन दे; भ्रुवस्वामिनी स्वीकृत उठती है—“इस अन्तःपुर में न मालूम कब से मेरे लिए नीरव अपमान सञ्चित रहा, जो मुझे आते ही मिला।” रामगुप्त के कभी दर्शन तक नहीं होते, विवाह के अवसर पर पुरोहितों के आशीर्वाद को अभिशाप समझती हुई वह अपनी व्यथा सुनना चाहती है—“उस दिन राक्षसपुत्र ने कुछ आहुतियों के बाद मुझे जो आशीर्वाद दिया था वह क्या अभिशाप था !” पर सुनने वाला कौन है !

भ्रुवस्वामिनी दासी से बहुत कुछ पूछना चाहती है किन्तु अवरोध के अन्दर मौन रहने वाली दासी भरने के पास चलने का संकेत करती है। वहाँ एकान्त पाकर दासी का मौन क्षुब्धता है। आश्चर्यचकित भ्रुवस्वामिनी इस कपटाचरण का कारण पूछती है तो दासी चन्द्रगुप्त की चर्चा चलाकर उसे बन्दीगृह से मुक्त करवाने की बात कहती है—

“प्रत्येक क्षण उनके प्राणों पर सन्देह करता है। उन्होंने पूछा है कि मेरा क्या अपराध है ?” “राजाधिराज से कहकर क्या आप उनका कुछ उपकार करेंगी। दुखी भ्रुवदेवी कहती है—

“मुझ पर राजा का कितना अनुग्रह है, यह भी मैं आज तक न जान सकी। मैंने तो कभी उनका मधुर सम्भाषण सुना ही नहीं। विलासिनियों के साथ मदिरा में उन्मत्त, उन्हें अपने आनन्द से अवकाश कहाँ ?”

दासी चन्द्रगुप्त के प्रेम का संकेत देती हुई कहती है—“कुमार को तो इतने से ही सन्तोष होगा कि उन्हें कोई विश्वासपूर्वक स्मरण कर लेता है।” भ्रुवस्वामिनी के हृदय की छलछल पीड़ा साकार हो जाती है। रामगुप्त के प्रति उसकी घृणा तीव्रतम हो जाती है—“आह ! कितनी कठोरता है। मनुष्य के हृदय में देवता की हटाकर राक्षस कहाँ से घुम आता है ? कुमार की स्निग्ध, सरल और सुन्दर मूर्ति को देखकर कोई भी प्रेम से पुलकित हो सकता है। किन्तु, उन्हीं का भार ! आश्चर्य !”

रामगुप्त को जब शरपति से पाला पड़ता है तो मालूम होता है कि उसके प्राण अब संकट में नहीं। चन्द्रगुप्त और भ्रुवस्वामिनी दोनों को एक साथ ही दूर कर देने की भावना रामगुप्त के मन में चल रही थी। शरपति मग्न करने के लिए तैयार था, इस शर्त पर कि भ्रुवस्वामिनी उसे मिल जाय। रामगुप्त इसके लिए भी तैयार हो जाता है और भ्रुवस्वामिनी के सामने प्रस्ताव रखा जाता है। यह था प्रथम सम्भाषण जिसके लिए इतना प्रयत्न करती हुई भ्रुवस्वामिनी कहती है—“मैं यह जानना चाहती हूँ कि तुम-मामान्य क्या स्त्री-सम्प्रदान से हो बड़ा है ?” रामगुप्त को कुछ भी उत्तर नहीं सूझता है तो वह वहीं पाग हो बैठे मन्त्री से पूछता है। “कपटाचारी तथा धूर्त मन्त्री भी” सलाह देता है कि राग को रद्द के लिए दो ही उपाय हैं—या तो प्राण दिए जायें या

ध्रुवस्वामिनी । रामगुप्त को प्राण सम्मान तथा ध्रुवस्वामिनी से अधिक प्रिय थे इसलिए वह प्राणों की रक्षा के लिए ध्रुवस्वामिनी का उत्सर्ग करने को तैयार होता है । शिखर स्वामी आत्म-सम्मान के ठुकराए जाने से तिलमिला उठती है—“पुरुषों ने स्त्रियों को अपनी पशु-सम्पत्ति समझकर उन पर अत्याचार करने का अभ्यास कर लिया है, वह मेरे साथ नहीं चल सकता । यदि तुम मेरी रक्षा नहीं कर सकते, अपने कुल की मर्यादा नारी का गौरव नहीं बचा सकते, तो मुझे बेच भी नहीं सकते, हाँ, तुम लोगों को आपत्ति से बचाने के लिए मैं स्वयं यहाँ से चली जाऊँगी ।”

परन्तु शिखरस्वामी तथा रामगुप्त ध्रुवस्वामिनी को देने पर ही उतारू हैं । शिखरस्वामी से चले जाने के लिए बड़े मार्मिक किन्तु ओजस्वी शब्दों में ध्रुवस्वामिनी कहती है—“मैं चाहती हूँ कि अमात्य अपने मन्त्रणा-गृह में जायें । मैं केवल रानी ही नहीं स्त्री भी हूँ; मुझे अपने को पति कहने वाले पुरुष से कुछ कहना है, राजा से नहीं ।” शिखरस्वामी के साथ रामगुप्त भी जाने लगता है । ध्रुवस्वामिनी रामगुप्त को रोक लेती है । उसे डराती है, धमकाती है, रोती और गिड़गिड़ाती हुई उससे पूछती है—“मेरा स्त्रीत्व क्या इतने का भी अधिकारी नहीं कि अपने को स्वामी समझने वाला पुरुष उसके लिए प्राणों का पण लगा सके ?” पर रामगुप्त से यह सुनने पर कि सोने की कटार पर मुग्ध होकर उसे कोई अपने हृदय में ठुका नहीं सकता उसका दिल डूट जाता है । किन्तु फिर भी वह रामगुप्त के चरण छूकर अन्तिम प्रयत्न करती हुई कहती है—

“मेरी रक्षा करो । मेरे और अपने गौरव की रक्षा करो, राजा, आज मैं शरण-प्रार्थिनी हूँ । मैं स्वीकार करती हूँ, कि आज तक मैं तुम्हारे बिलास की सहचरी नहीं हुई; किन्तु वह मेरा अहंकार चूर्ण हो गया है । मैं तुम्हारी होकर रहूँगी । राज्य और सम्पत्ति रहने पर राजा को—पुरुष को—बहुत-सी रानियाँ और स्त्रियाँ मिलती हैं; किन्तु व्यक्ति का मान बट होने पर फिर नहीं मिलता ।”

रामगुप्त राज्य स्थिर चाहता है, अपने प्राण भी, किन्तु बिना कुछ किए ही । यदि वह कुछ किया चाहता है तो यही कि ध्रुवदेवी और चन्द्रगुप्त दोनों ही एक बार में राह से अलग हो जायें ! ऐसी भावना जिसके हृदय में हों उसका पुरुषत्व कण बाग्रत् हो सकता है, उसमें कहाँ हिम्मत हो सकती है कि वह अपनी कुल-मर्यादा नारी की रक्षा के लिए अपने प्राणों का पण लगा सके । केवल कायरता से अनधिकार प्रभुत्व चाहता है । ध्रुवस्वामिनी को अग्नि-साक्षी देकर उसने अपनी स्त्री बनाया था, मुख-दुःख में उसका साथ न छोड़ने की प्रतिज्ञा की थी, इस बात तक से वह विमुख होना चाहता है—“रामगुप्त ने ऐसी कोई प्रतिज्ञा न की होगी । मैं तो उस दिन द्राक्षाक्ष में डूबकी लगा रहा था । पुरोहितों ने न जाने क्या-क्या पढ़ा दिया होगा । उन सब बातों का बोझ मेरे सिर पर ! कदापि नहीं ।” स्त्रीत्व की रक्षा की आशा ऐसे व्यक्ति से करना

ध्रुवस्वामिनी के लिए एक दुराशा मात्र है ।

ध्रुवस्वामिनी जब स्त्रीत्व की रक्षा होना दुर्लभ समझती है तब अपने आत्म-सम्मान को भी ठुकराकर स्त्रीत्व की रक्षा की मोक्ष माँगती है । उसकी कौपती हुई वाणी की चीत्कार भी रामगुप्त के पाषाण-हृदय को जब भेद सकने में समर्थ नहीं होती तब उसका दैन्य परमुखापेक्षी न रहकर स्वावलम्बी बन जाता है । आत्मसमर्पण के भाव एकाएक क्षुप्त हो जाते हैं और घने अन्धकार में फूट उठती है अन्तराल के विकीर्ण होने वाली आत्मज्योति । एक ही क्षण पहले जिसके सौन्दर्य को कल्याण के कुहास ने आच्छादित कर दिया था, उसके मुखमण्डल पर अब असीम आत्म-दृढ़ता की सत्य-ज्योति जगमगाने लगती है ।—“निर्लज्ज ! मरप !! क्लीब !!! ओह, तो मेरा कोई रत्न नहीं ! नहीं, मैं अपनी रक्षा स्वयं करूँगी । मैं उपहार में देने की वस्तु, शीतल मणि नहीं हूँ । मुझ में रक्त की तरल लालिमा है । मेरा हृदय उष्ण है और उसमें आत्मसम्मान की ज्योति है । उसकी रक्षा मैं ही करूँगी,” और अन्तिम अवलम्ब कटार निकालती है । रामगुप्त को भय होता है कि मेरी हत्या न कर दे । इस पर ध्रुवस्वामिनी कहती है—“तुम्हारी हत्या ! नहीं तुम त्रिशू । मेड़ की तरह तुम्हारा क्षुद्र जीवन ! उसे न लूँगी । मैं अपना ही जीवन समाप्त करूँगी ।” इस पर रामगुप्त और चिन्तित होकर बिल्ला उठता है—“किन्तु तुम्हारे मर जाने पर उस बरंर शकराब के पास किसको भेजा जायगा ! नहीं-नहीं, ऐसा न करो ! हत्या, हत्या, दौड़ो, दौड़ो !”

बन्दीगृह में चन्द्रगुप्त सुन लेता है । शृङ्खलाओं को तोड़कर बाहर निकल आता है । ध्रुवस्वामिनी के हाथ में कटार देखकर कहता है—“यह क्या ! महादेवी, ठहरिए !”

ध्रुवस्वामिनी को इस समय जब कि उसका आत्मसम्मान ठुकरा दिया गया हो, जब कि वह ‘अपमान में निर्वसना’ होने से ‘मृत्यु की चादर’ से अपने को ढँक लेना चाहती हो, चन्द्रगुप्त का आना खलता है । विवृण्व होकर वह कह उठती है—“कुमार ! इसी समय तुम्हें भी आना था । मैं प्रार्थना करती हूँ कि तुम यहाँ से चले जाओ । मुझे अपने अपमान में निर्वसना देखने का किसी पुरुष को अधिकार नहीं । मुझे मृत्यु की चादर से अपने को ढँक लेने दो ।”

प्रदलित ध्रुवस्वामिनी के हृदय से निकली हुई इस आह में युग-युग की भर्त्सना भरी हुई है, जिसे सुनकर सम्पूर्ण पुरुष-जाति के प्रति घृणा-सी होने लगती है ।

चन्द्रगुप्त कारण सुनने के लिए व्यग्र है । ध्रुवस्वामिनी से भी नहीं रहा जाता । आँखें वह क्षण ही पड़ती है—“मुनोगे ! अभी आत्महत्या नहीं करूँगी, जब तुम आ गये हो तो थोड़ा ठहरूँगी । यह तीखी छुरी इस अतृप्त हृदय में, विकामोन्मुल कुसुम में, त्रिरेले कोट में रङ्ग की तरह चुभा दूँ या नहीं, इन पर विचार करूँगी । यदि नहीं तो मेरी दुर्दशा का पुरस्कार क्या कुछ और है ! हाँ, जीवन के लिए कृतज्ञ, उपकृत और

आमारी होकर किसी के आभेमानपूर्ण आत्मविज्ञापन का भार बोती रहूँ, यही क्या विधाता का निष्ठुर विधान है ! छुटकारा नहीं ! जीवन नियति के कठोर आदेश पर चलेगा ही ! तो क्या मेरा यह जीवन भी अपना नहीं है ?”

चन्द्रगुप्त जीवन का अन्त कर देने (आत्महत्या) के इस गम्भीर प्रश्न पर प्रकाश डालता हुआ शान्त भाव से ध्रुवस्वामिनी को सम्भाने लगता है—“देवि, जीवन विश्व की सम्पत्ति है । प्रमाद से, क्षणिक आवेश से या दुःख की कठिनाइयों से उसे बट्ट करना ठीक तो नहीं । गुप्त-कुल-लक्ष्मी आज यह क्षिन्नमस्ता का अवतार कित्त लिए धारण करना चाहती है ? सुनूँ भी ।”

चन्द्रगुप्त के आश्चर्य का ठिकाना नहीं रहता जब वह देवी से सुनता है कि शकराज को मेरी परम आश्रयकता है । यह अवरोध बिना मेरा उपहार दिये नहीं हट सकता । आज मुझे शक-शिविर में पहुँचाने के लिए उठी प्रकार तुमको मेरे साथ चलना होगा जिस प्रकार तुम प्रसन्नता से मुझे गुप्त-कुल में लाने के लिए मेरी शिविका के पीछे विश्वासपूर्ण मुखमण्डल से आए थे ।

चन्द्रगुप्त विकल होकर कहता है—यह परिहास कैसा !

अपने औंसुओं को अञ्जल से पोंछती हुई ध्रुवस्वामिनी कहती है—“परिहास नहीं, राजा की आश है ।”

सुनते ही चन्द्रगुप्त आपेय में आ जाता है और वह करने के लिए तैयार है जो रामगुप्त के कारण भटियामेट किया जा रहा था । समुद्रगुप्त के स्वर्गीय गर्व और ध्रुवस्वामिनी के प्रेम की रक्षा के लिए वह अपने प्राणों की बाजी लगाने के लिए तैयार हो जाता है । अतीत की स्मृति और सोई हुई भावनाएँ जाग उठती हैं । अपनी आन्तरिक वृत्तियों की अधिक उपेक्षा अब वह नहीं करता—“यह नहीं हो सकता.....मेरे जीवित रहते आर्य समुद्रगुप्त के स्वर्गीय गर्व को इस तरह पद-दलित न होना पड़ेगा.....”

रामगुप्त और मन्त्री इस अवसर पर आत्महत्या को पाप बताने लगते हैं । उनके मुख से ये बातें सुनकर वीर चन्द्रगुप्त व्यंग्य करता है—“आप से तो यह भी नहीं होता ।” रामगुप्त इसे बल सम्भत्ता है । मन्त्री भी सम्भत्तः कुछ ऐसा ही खयाल कर विवाद करता है । रामगुप्त को अपने प्राणों का मय होने लगता है । सहसा एक दिनड़ा, एक कुबड़ा और बौना आकर परिस्थिति पर व्यंग्य करते हैं । चन्द्रगुप्त उन्हें कान पकड़ निकाल बाहर करता है । अब ध्रुवस्वामिनी चोट देती है—“कुमार किस-किसको निकालोगे, यहाँ पर एक बही तो नपुंसक नहीं है ।” यदि किसी भी पुरुषत्वपूर्ण व्यक्ति ने ये तिलमिला देने वाली पंक्तियाँ सुनी होतीं, तो उसकी सोई हुई प्रवृत्तियाँ जाग सकती थीं । परन्तु निर्लज्ज रामगुप्त के लिए वह कुछ भी न था, वह चुपचाप सुनता है ।

चन्द्रगुप्त स्वयं भ्रुवस्वामिनी के बेप में शकराज के पास जाने को तैयार होता है । कहता है—“मैं सफल हुआ तब तो कोई बात ही नहीं । अन्यथा मेरी मृत्यु के बाद तुम लोग जैसा उचित समझो वैसा करना ।”

भ्रुवस्वामिनी कुल, राष्ट्र तथा आत्मसम्मान के सामने एक तुच्छ राजत्व को महत्त्व न देने वाले इस चन्द्रगुप्त की गौरव-भावना के सामने मुक जाती है । वह उसे अपनी मुजायों में भरकर कहती है—“मेरे सुदृढ़, दुर्बल नारी-जीवन का सम्मान बचाने के लिए इतने बड़े बलिदान की आवश्यकता नहीं ।” रामगुप्त की आँखों के लिए यह दृश्य जहर का घूँट था । क्रोध से काँपकर वह कहता है—“सबके सामने यह कैसी निर्लज्जता !”

भ्रुवस्वामिनी चन्द्रगुप्त को जोड़ देती है और आवेश में आकर कहती है—“यह पाप है ! जो मेरे लिए अपनी बलि दे सकता हो, जो मेरे स्नेह—अथवा इससे क्या ? शकराज क्या मुझे देवी बनाकर भक्ति-भाव से पूजा करेगा ? बाह रे लज्जाशील पुरुष ! संघर्षपूर्ण वातावरण में अभ्रुव की ओर भ्रुवदेवी जाने को बाध्य है ।”

इसके पश्चात् चन्द्रगुप्त भ्रुवस्वामिनी के बेप में आता है और भ्रुवस्वामिनी से पूछता है कि मैं अपेले ही जाऊँगा । परन्तु भ्रुवस्वामिनी नहीं मानती । वह बड़े स्नेहयुक्त शब्दों में कहती है—“कुमार, यह मृत्यु और निर्वासन का सुख तुम अपेले ही लोगे ऐसा नहीं हो सकता । राजा की इच्छा क्या है, यह जानते हो ? मुझ से और तुम से एक साथ ही छुटकारा ! तो फिर वही क्यों न हो ? हम दोनों ही चलेंगे । मृत्यु के गह्वर में प्रवेश करने के समय मैं भी तुम्हारी अयोति बनकर बुझ जाने की कामना रखती हूँ । और भी एक विनोद, प्रलय का परिहास देत सकूँगी । मेरी सहचरी ! तुम्हारा वह भ्रुवस्वामिनी का वेश, भ्रुवस्वामिनी ही न देले तो किस काम का ?”

दोनों जाते हैं एक मदान्ध राजा की इच्छा की पूर्ति के लिए । तदुपरान्त शकराज की बर्बरता के दर्शन होते हैं । शकराज की बाण्डता पत्नी कोमा पौधों की सींचती हुई भावावेश में बहबहाती है । कोमा की विचारों में डूबा देख शकराज समझता है यह रुठ्ठी है और रुठने का कारण पूछता है । गहरी घोट देती हुई अमागिन नारी की अन्तर्व्यथा का मर्म छोलती हुई वह कहती है—“मुझे रुठने का मुहावा मिला कब ?”

इतने में ही दूर आकर मुग़ाता है कि सन्धि की शर्तें स्वीकार कर ली गई हैं । शकराज की प्रसन्नता सोने की भाँझवाले पारसीक नृत्य के लिए आज्ञा देने के रूप में व्यक्त होती है । और मन उसका कल्पना के संघर्ष में डूब जाता है । कोमा की बातों की उपेक्षा नहीं करता हुआ कहता है—“तुम तो दार्शनिकों की-सी बातें कर रही हो ।” तुम इतनी अनुभूतिमयी हो, यह मैं आज जान गया ।”

कोमा—सरलहृदया कोमा—अपने प्रेम को छिपाना नहीं जानती । कहती है—

“राजा, तुम्हारी स्नेह-सूचनाओं की सहज प्रसन्नता और मधुर आलापों ने जिस दिन मन के नीरस और नीरव शून्य में सज्जीत की, वसन्त को और मकरन्द की सृष्टि की थी, उसी दिन से मैं अनुभूतिमयी बन गई हूँ । क्या वह मेरा भ्रम था ? कह दो कि वह तेरी भूल थी ।”

कोमा नारी-जीवन की साकार अनुभूति है इसलिए शकराज की ध्रुवस्वामिनी-विषयक धारणा के विषय में शकराज को सुमनातों हुई वह स्नेहयुक्त शब्दों में कहती है—
“मेरे राजा ! आज तुम एक स्त्री को अपने पति से विच्छिन्न कराकर अपने गर्व की तृप्ति के लिए कैसा अनर्थ कर रहे हो ? राजनीति का प्रतिशोध क्या एक नारी को कुचले बिना पूरा नहीं हो सकता !”

आचार्य मिहिरदेव भी कुछ ऐसे ही शब्दों में शकराज को सचेत करते हुए कहते हैं—
“अरे क्या तुम इस लौकिक सफलता से प्रमत्त हो जाओगे ? राजा ! स्त्रियों का स्नेह—विश्वास—भङ्ग कर देना, कोमल तन्तु को तोड़ने से भी सहज है; परन्तु सावधान होकर उसके परिणाम को भी सोच लो ।”

कोमा तथा मिहिरदेव के चले जाने के बाद चन्द्रगुप्त तथा ध्रुवस्वामिनी वहाँ प्रवेश करते हैं । शकराज के सम्मुख चन्द्रगुप्त तथा ध्रुवस्वामिनी में विवाद होने लगता है—
“मैं ध्रुवस्वामिनी, मैं ध्रुवस्वामिनी ।” शकराज कहता है—क्या बुरा है, मैं दोनों को ही ध्रुवस्वामिनी समझ लूँ । चन्द्रगुप्त अवसर पाकर शकराज का अन्त कर देता है ।

इसके बाद मन्दाकिनी, चन्द्रगुप्त, रामगुप्त, ध्रुवस्वामिनी, पुरोहित और कर्मचारी आदि दिलाई देते हैं । यहाँ पर स्त्री-हृदय की समस्त आह तथा अस्तित्व का दिग्दर्शन कराया गया है । घमांचार्य और प्रजा रामगुप्त का विरोध कर चन्द्रगुप्त के साथ ध्रुवस्वामिनी के विवाह की व्यवस्था देकर दोनों का विवाह कर देते हैं और रामगुप्त को पदच्युत कर चन्द्रगुप्त को गद्दी पर बिठा देते हैं ।

ध्रुवस्वामिनी में नारी-जीवन का स्वरूप

प्रसाद ने ध्रुवस्वामिनी, रामगुप्त तथा चन्द्रगुप्त की कथा को जो रूप दिया है उसमें अन्य बातों के साथ प्रधान रूप से दो समस्याओं पर प्रकाश डाला है—(१) मोक्ष तथा पुनर्लभ भारतीय जीवन में भी वाञ्छनीय परिस्थितियों में नारी सामाजिक तथा धार्मिक दृष्टि से आवश्यक तो है ही, किन्तु इस प्रकार की उदात्ता का समर्थन भी भारतीय इतिहास तथा नीतिशास्त्र से होता है, और (२) राजा को ईश्वर का अवतार जिस भारत ने बनाया है उसने राजा के मानवत्व और मानवसुलभ दुर्बलताओं को उपेक्षा कर राजा को सब प्रकार से मनमानी करने के लिए नहीं छोड़ दिया । लोकहितैषिणी वृत्ति की प्रधानता में भारत ने राजा को अष्ट दिक्पालों का अंश और विष्णु का अवतार माना है तो पुष्पाय तथा लोक-आराधना की भावना के अभाव वाले दुर्द्धत राजा को

राज्यच्युत कर, आवश्यकता आने पर उसके वध तक कर देने की शक्ति प्रकृति (प्रजा) में निहित की है। शक्यता को ध्रुवस्वामिनी को सौंपने के लिए तत्पर रामगुप्त को प्रजा ने राज्यच्युत ही नहीं किया, वरन् उसके सामने ही अपनी तथा ध्रुवदेवी की रक्षा करने वाले चन्द्रगुप्त को गद्दी पर भी बिठलाया और ध्रुवस्वामिनी का विवाह भी चन्द्रगुप्त के साथ कर दिया।

प्रसाद ने ध्रुवस्वामिनी नाटक में जो कुछ दिखलाया है वह आज के युग के लिए तो आवश्यक है ही, परन्तु इतिहास ने भी इसका कहाँ तक समर्थन किया है, विशेषकर उस इतिहास ने जिसका चित्रण प्रसाद ने ध्रुवस्वामिनी में किया है, इसे देख लिया जाय।

नियोग तथा विधवा-वेवाह का तो समर्थन ऋग्वेद, अथर्व-वेद, मनु-स्मृति, पाराशर-स्मृति, पाराशर-भाष्यी, वशिष्ठ-धर्मशास्त्र, बौधायन-धर्मशास्त्र, लघुशातातप-स्मृति, पद्मपुराण, महामारत, हिन्दू लॉ आदि से होता ही है किन्तु इन ग्रन्थों तथा इतिहास से त्याग (Divorce) का भी समर्थन होता है। नीतिशास्त्र में दिन परिस्थितियों में मोक्ष तथा पुनर्लंग का विधान है उनको मलों मॉति रामगुप्त और ध्रुवस्वामिनी के सम्बन्ध में प्रसाद ने इतिहास तथा जीवन के अध्ययन से पाया है और इसीलिए उसका मर्मस्पर्शी स्वरूप ध्रुवस्वामिनी में खड़ा किया है। कुचली हुई नारी-शक्ति को, जिसके लिए सुमित्रानन्दन ने अभ्यर्थना की है—

“मुक्त करो नारी को मानव
चिर बन्दिनी नारी को,
युग-युग की खदर कारा से
जननि सखी प्यारी को।”

उज्ज्वल से उज्ज्वल वातावरण में खड़े होकर जीवन की सौँस लेने का भारतीय-संस्कृति-अनुभूतित अवसर प्रसाद ने अपने साहित्य में दिया है। यद्यपि कामिनी से मानवी भूमि में भारतीय नारी को लाने के लिए प्रयत्न सूरदास के बाद, आधुनिक युग में अयोध्यासिंह उपाध्याय, प्रेमचन्द, मैथिलीशरण गुप्त और भगवतीचरण वर्मा ने भी कम नहीं किया है किन्तु प्रसाद से आगे इस दिशा में कोई हिन्दी का साहित्यिक सचार्द के साथ नहीं बढ़ा है। कथा-कहानियों और उपन्यासों में तो प्रसाद ने इस समस्या को सुलभभाषा ही है किन्तु नाटकों में बिम सीमा तक नारी के निर्मल रूप को निखार दिया है वह देखने की ही नहीं, मनन-चिन्तन की भी क्यु है। प्रसाद-साहित्य में नायक की नहीं, नायिकाओं की प्रधानता है। पुरुष के ‘अनासों को परिपूर्ण करने का उष्ण प्रयत्न और शांतल उपचार’ जिस नारी को प्रसाद ने माना है उसके जीवन की सर्वाङ्गीणता को उन्होंने अपने नाटकों तथा अन्य रचनाओं में प्रदर्शित दिया है। उसके जीवन की वास्तविकता, उसके सुख-दुःख, प्रसन्नता-विषाद, गौरव-हास, सामाजिक तथा घरेलू जीवन,

और आशा-अभिलाषाओं को प्रदर्शित कर नारी के प्रति मानव की भावनाओं को बदल देने का शीतल उपचार प्रसाद ने किया है। जहाँ रूप और सौन्दर्य से गर्वितां नारी अपने जीवन की स्वामाविक शान्ति को छोड़कर घर की उपेक्षा कर सामाजिक क्षेत्र में पुरुष से स्पर्धा कर महत्वाकांक्षाओं का शिकार बनती हुई अपने ही लिए धूमकेतु बन जाती है, वहाँ प्रसाद की कठुणा आँसू बहाती हुई उस अमागिन को सचेत कर कहती है—

“विश्व मर में सब कर्म सबके लिए नहीं हैं, इसमें कुछ विभाग हैं अवश्य। सूर्य अपना काम जलता-बलता हुआ करता है और चन्द्रमा उसी आलोक को शीतलता से फैलाता है। क्या उन दोनों में परिवर्तन हो सकता है? मनुष्य कठोर परिश्रम करके जीवन संग्राम में प्रकृति पर यथाशक्ति अधिकार करके भी एक शासन चाहता है, जो उसके जीवन का परम ध्येय है, उसका एक शीतल विश्राम है। और वह, स्नेह-सेवा-कठुणा की मूर्ति तथा सान्त्वना के अमय-वरद हस्त का आश्रय मानव-समाज की सारी वृत्तियों की कुञ्जी विश्व-शासन की एकमात्र अधिकारिणी प्रकृति-स्वरूपा स्त्रियों के सदाचार-पूर्ण स्नेह का शासन है। उसे छोड़कर असमर्थता, दुर्बलता प्रकट करके इस दौड़धूप में क्यों पड़ी हो देवि! तुम्हारे राज्य की सीमा विस्तृत है और पुरुष की संकीर्ण। कठोरता का उदाहरण है—पुरुष, और कोमलता का विश्लेषण है—स्त्री जाति। पुरुष मूर्ता है तो स्त्री कठुणा है—जो अन्तर्बगत् का उच्चतम विकास है, जिसके बल पर समस्त सदाचार उदरे हुए हैं। इसीलिए प्रकृति ने इतना सुन्दर और मनमोहन आवरण दिया है—रमणी का रूप, सङ्गठन और आधार भी वैसे ही हैं, उन्हें दुरुपयोग में न ले आओ। मूर्ता अनुकरणीय नहीं है, उसे नारी-जाति जिस दिन स्वीकार कर लेगी, उस दिन समस्त सदाचारों में विप्लव होगा। फिर कैसी स्थिति होगी, यह कौन कह सकता है।”

किन्तु जहाँ ‘व्यर्थ स्वतन्त्रता और समानता का अहङ्कार’ छोड़कर ‘पार्श्वी वृत्तिवाले क्रूरकर्मा’ पुरुषों की ‘स्नेह, शीतलता, सहनशीलता और सदाचार का पाठ’ अपने त्याग-मेममय जीवन से सिखलाती तथा ‘कुटिल षणत् की गृहस्थी के बीच’ रहती हुई भी ‘रोते हुए हृदयों को हँसाने’ का प्रयत्न करती हुई नारी ‘प्रसाद’ को दिखलाई देती है वहाँ ये अपनी समस्त भद्रा, निर्मल प्रतिमा और सारी कोमल भावुकता उसके चरणों में अर्पित कर पाठकों के हृदयों को कठुणा की मूर्ति के दिव्य आलोक के दर्शन करा देते हैं। जीवन के उत्थान-पतन की विभिन्न परिस्थितियों के बीच नारी को रखकर उसकी शक्ति की परीक्षा करते हुए वे कष्ट की कभीटी पर उसी के अनुभवों से उसे कसकर जीवन के आदर्श-पथ पर उसे लगा देते हैं। प्रसाद के इस प्रयत्न से उनका साहित्य एक साथ ही वास्तविकता से आदर्श की ओर प्रवाहित होता दिखलाई देता है। जीवन की इस संपांक्षीणता की उसकी चटिल समस्याओं के मूल में बहनेवाले रस को पहचानकर प्रसाद ने गहरे-से-गहरे आदर्शरूप में दिखलाया है। जो लोग प्रसाद के जीवन की इस गहराई को भूलकर ऊपरी

दृष्टि से ही उनके साहित्य को देखकर छोड़ देते हैं उन्हें प्रसाद पलायनवादी ही नजर आ सकते हैं, किन्तु रूप के आवरण में छिपे रस की प्रकृति को पहचानने का ज़रा भी यत्न जो पाठक प्रसाद के साहित्य में करेगा उसकी कमी यह धारणा नहीं हो सकती, वरन् उसे उन प्रगतिवादियों पर हँसी आयेगी जो प्रसाद पर पलायनवादी होने का दोष तो लगाते हैं किन्तु यह नहीं देखते कि प्रगति जो पहचानने में उन्होंने भूल की है और प्रगति के आवरण में उन्होंने कुछ और ही ओढ़कर अपने वास्तविक स्वरूप को भी भुला दिया है। जिसने और कुछ न देखकर राज्यश्री-सुरमा, मल्लिका-मागन्धी, विजया-देवसेना, अलका-सुवासिनी, कर्नेलियन्किल्याशी, कोमा-भ्रुवस्वामिनी, वनलता-प्रेमलता, चन्द्रलेखा-कामना, लालसा-मनसा, सरमा-वपुष्मा और इड़ा-कामायनी को भी देखा हो वह भी आमानी से कह सकता है कि पुरुष भारी-जीवन और वर्तमान जगत् में विद्यमान संघर्ष की तह में छिपी शाश्वत समस्याओं को प्रसाद की अन्वेष्टिणी प्रतिमा की आँखों ने उभी खूँशी के साथ देखा है जिन खूँशी के साथ सरदाम ने बालक स्वभाव की एक-एक बारीकियों को देखा था।

भ्रुवस्वामिनी में नारी का वह स्वरूप है जिसके दर्शन जीवन में सदैव और प्रसाद-साहित्य में पहली बार होते हैं। स्नेह-सौहार्द और करुणा की साकार प्राणमयी मूर्ति कामिनी की उपामना प्रसाद ने अपनी सभी रचनाओं में की है। उसके जीवन की कोई-न-कोई समस्या प्रत्येक रचना में रक्खी है किन्तु नारी का जो स्वरूप 'भ्रुवस्वामिनी' में आया है वह अधिक-से-अधिक करुण और हृदयस्पर्शी होने में सबसे निराला है। मागन्धी के जीवन में नारी के जीवन का समाज-सापेक्ष उत्थाव-पतन है, मल्लिका गौतम के आदर्शों की मूक मूर्ति है, कामायनी कल्पना से अनुप्राणित ऐतिहासिक रूप में मनोवैज्ञानिक कामिनी है और देवसेना असफल प्रेम की वह त्यागमय कोमल साधना है जिसका अनुसरण कुछ बदले हुए रूप में करके कोमा-भ्रुवस्वामिनी की मूक पीड़ा की अभिव्यक्ति और इसी-लिए उनके जीवन की पूर्ति भी है। कोमा के चरित्र की सार्थकता ही इसमें है कि वह भ्रुवस्वामिनी की पीड़ा और उसके कारण को स्पष्ट करती है। भ्रुवस्वामिनी क्यों दुःखी है, वह नाटककार कोमा के चरित्र को सामने रखकर कहना चाहता है और नारी क्यों दुःखी है, वह भ्रुवस्वामिनी के चरित्र को सामने रखकर। अपने दुःख की और कोमा की सुख-शान्ति की गहराई मापती हुई भ्रुवस्वामिनी कोमा से कुछ बली-भुनी-सी स्थिति में कहती है—

“प्रेम के नाम पर चलना चाहती हो तो तुम उस राह की ले जाकर जलो। जीवित रहने पर मान्मूस होता है, तुम्हें अधिक शक्तिशाली मिल चुकी है। अथवा तुम्हारा जीवन घन है।”

भ्रुवस्वामिनी की पीड़ा इन शब्दों में सामने तटस्थता दिखाई देने लगती है।

कोमा वह है जो नारी को होना चाहिए, जिसमें नारी-जीवन सार्थक और सुखी रह सकता है और ध्रुवस्वामिनी वही न हो सकी यही उसकी पीड़ा है।

चन्द्रगुप्त उसके जीवन में ‘निरभ्र प्राची के बाल अक्षण’ के रूप में उस दिन पहले-पहले आया था जब समुद्रगुप्त की दिग्विजय में कम्प्योपदान के रूप में ध्रुवस्वामिनी को उसके पिता ने गुप्तकुल में दिया था और अपनी शिविका के साथ चामर-उज्जित अश्व पर चढ़ आते हुए चन्द्रगुप्त के विश्वासपूर्ण मुखमण्डल की प्रसन्नता को उसने देखा था।

रामगुप्त के यहाँ आरम्भ से ही वह सन्दिग्ध-विषम स्थितियों के बीच अपने को हिजड़ीं और बौनों से घिरी हुई पाती है। यह सब होने पर भी वह प्रसन्न रह सकती थी यदि कभी उसे रामगुप्त का प्रेम प्राप्त हुआ होता। प्रेम प्राप्त होने की बात तो अलग, रामगुप्त के दर्शन भी उसके लिए दुर्लभ हो रहे थे। चबराया हुआ प्रतिहारी ध्रुवस्वामिनी के सम्मुख आकर जब कहता है—“भट्टारक इधर आए हैं क्या ?” तो व्यंग्य से मुस्कराती हुई ध्रुवस्वामिनी उत्तर देती है—

“मेरे अञ्चल में छिपे नहीं हैं। देखो किसी कुञ्ज में दूँदो।” अपने भाग्य पर रोती हुई वह जब अपने को नहीं थाम सकती है तब व्यथा का बाँध व्यंग्य की सीमाओं को भी तोड़कर फूटने लगता है—“मैंने तो कभी उनका मधुर सम्भाषण सुना ही नहीं। विलासिनियों के साथ मदिरा में उन्मत्त, उन्हें अपने आनन्द से अवकाश कहाँ ?”

वम पुडा देनेवाले ऐसे सज्जित अपमान के वातावरण में भी दासी के मुख से चन्द्रगुप्त के प्रेम का सङ्केत पाने से पहले ही ध्रुवस्वामिनी कह उठती है—“तो जाने दो, बिपी हुई धातों से मैं चबरा उठती हूँ।” और रामगुप्त के विलासी जीवन से उपेक्षित ध्रुवस्वामिनी की स्मृति के सामने जब वैषम्य खड़ा कर देनेवाला चन्द्रगुप्त का औजस्वी तेजोमय मुखमण्डल आता है तो वह सोचने लगती है—“कुमार की स्निग्ध, सरल और सुन्दर मूर्ति को देखकर कोई भी प्रेम से पुलकित हो सकता है।”

‘एक पीड़ित की प्रार्थना’ वह सुनती है किन्तु जो ‘अपने ही प्राणों का मूल्य नहीं समझ पाती’ वह विषम स्थिति में विरवात छोड़ते हुए अपने प्रेम को अपने ही में समेटकर—“वह निरभ्र-प्राची का बाल अक्षण ! आह ! राजचक्र सबको पीसता है, पिसने दो; हम निस्सहायो को और दुर्बलों को पिसने दो।” कह सकने के अतिरिक्त कर ही क्या सकती है ?

किन्तु जब शिवस्वामी रामगुप्त के इशारे से ध्रुवस्वामिनी को शकपति को देने

की बात सामने रखता है तो चोट खाई हुई सर्पिणी की भाँति वह क्रोध से तिलमिलाकर पूछ बैठती है—

“मैं जानना चाहती हूँ कि किसने सुख-दुःख में मेरा साथ न छोड़ने की प्रतिज्ञा अग्निवेदी के सामने की है ?”

किन्तु रामगुप्त जब साफ़ कतर जाता है तो भ्रुवस्वामिनी शिखरस्वामी से कुछ कड़वा के साथ कहती है—

“आर्य समुद्रगुप्त के पुत्र को पहचानने में तुमने भूल तो नहीं की ! सिंहासन पर भ्रम से किसी दूसरे को तो नहीं बिठा दिया !” पर इस पर भी रामगुप्त की बुद्धि ठिकाने नहीं आती । झीलों की भाँति वह ‘क्या ! क्या !! क्या !!!’ ही जब करते रह जाता है तब अपने पत्नीत्व के अधिकार के भरोसे पर भ्रुवस्वामिनी कहने लगती है—

“पुरुषों ने स्त्रियों को अपनी पशु-सम्पत्ति समझकर उन पर अत्याचार करने का अभ्यास बना लिया है, वह मेरे साथ नहीं चल सस्ता । यदि तुम मेरी रक्षा नहीं कर सकते, अपने कुल की मर्यादा—नारी—का गौरव नहीं बचा सकते, तो मुझे बेच भी नहीं सकते ।”

पर जिसने केवल रूप पर मुग्ध होकर ही भ्रुवस्वामिनी के साथ विवाह के मन्त्र पढ़वाए थे और घर में रखकर पत्नी की तरह उसे कमी देखा ही नहीं, उस कापुरुष पर इन बातों का भी कुछ असर नहीं होता । तब भी नहीं जब घुटने टेककर अपने स्त्रीत्व की रक्षा की मील माँगती हुई भ्रुवस्वामिनी कहती है—

“देखिए, मेरी ओर देखिए । मेरा स्त्रीत्व क्या इतने का भी अधिकारी नहीं कि अपने को स्वामी समझने वाला पुरुष उसके लिए प्राण का पण लगा सके ।”

उलटे उसके मुख से पःपाण से भी धिक्कार दिला देने वाले शब्द निकलते हैं—

“तुम सुन्दर हो, ओह, कितनी सुन्दर ! किन्तु सोने की कटार पर मुग्ध होकर उसे कोई अपने हृदय में डुबो नहीं सकता ।”

जब सब प्रकार से असफल होकर दुःखी भ्रुवस्वामिनी अपने जीवन का अन्त करने को उद्यत होती है तो रामगुप्त की वाणी नीचता के गहरे गर्त से चीख उठती है—

“तुम्हारे मर जाने पर बर्बर शक्रराज के पास किसी मेरा जायगा ।”

इस घोर पतन और निराशा के अन्धकार में सहसा ही चन्द्रगुप्त का प्रेममय आलोक होता है । जो आत्म-गौरव, कुल-मर्यादा और प्रेम के लिए अपने प्राणों पर खेल जाने के लिए तैयार है । भ्रुवस्वामिनी नहीं चाहती कि उसके लिए इतना बड़ा त्याग किया जाय । किन्तु चन्द्रगुप्त नहीं मानता; वह स्पष्ट शब्दों में कहता है—

“यह नहीं हो सकता । महादेवि ! त्रिम मर्यादा के लिए—त्रिम महत्त्व को स्थिर रखने के लिए—मैंने रावदपद ग्रहण न करके अपना मिला हुआ अधिकार छोड़ दिया;

उसका यह अपमान। मेरे जीवित रहते आर्य समुद्रगुप्त के स्वर्गीय गव को इस तरह पददलित न होना पड़ेगा। और भी एक बात है। मेरे हृदय के अंधकार में प्रथम किरण-सी आकर जिसने अज्ञात माय से अपना मधुर आलोक डाल दिया था, उसको भी मैंने केवल शरीलिप भूलने का प्रयत्न किया—” और अंत में वह अपने कुल के गौरव की वीरता से रत्ना कर ही लेता है।

आत्महत्या करने का मनुष्य को अधिकार नहीं, इस तथ्य पर प्रसाद ने बड़े सुन्दर शब्दों में चन्द्रगुप्त से प्रकाश डलवाया है। यह कहता है—“जीवन विश्व की सम्पत्ति है। प्रसाद से, क्षयिक आवेश से, या दुःख की कठिनाइयों से, उसे नष्ट करना ठीक तो नहीं।”

प्रसाद ने नारी को घर के घेरे में ही सिमटे रहने की संकीर्णता नहीं दिखलाई है। कानैलिया, मल्लिक, देवसेना जीवन के व्यापक क्षेत्र में कार्य करती हुई दिखलाई गई हैं। किन्तु घर से सम्बन्ध-विच्छेद कर जहाँ नारी-जीवन की कुर विभीषिका में समानाधिकार की प्रतिद्वन्द्विता को ले महत्वाकांक्षिणी बनकर आई है वहाँ प्रसाद ने उसकी दुर्गति दिखलाकर यह अवश्य संकेत दिया है कि सुधार का आरम्भ घर से ही होता है। पुत्र के संरक्षणा में रह घर में सुख-शांति और मापुर्य की सृष्टि करते हुए जीवन बिताना नारी की (कम-से-कम भारतीय नारी की) पहली आवश्यकता है। संरक्षणा का पूरा ध्यान प्रसाद ने रखा है। ‘प्रसाद सदैव सजग रहे हैं कि वह छत्रछाया, जिसके संरक्षणा में उनकी नारी निवास करती है, प्रबल तथा शीतल हो। उसमें नारी की रक्षा करने का साहस हो। प्राणों पर खेलकर वह नारी गौरव तथा पवित्रता की रक्षा करे; यदि वह ऐसा नहीं कर सकता तो चाहे पति ही क्यों न हो नारी को उसका त्याग कर देने का अधिकार है। इस सिद्धान्त का सुन्दर विवेचन प्रसाद ने अपने ‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटक में किया है। जहाँ पुत्रगुप्त की विवाहिता पत्नी, यद्यपि यह विवाह केवल लौकिक रीति से ही हुआ है, आत्मा तथा शरीर का इससे कुछ भी सम्बन्ध नहीं, अपने कायर पति द्वारा सहर्ष शत्रु के भोग-विलास की सामग्री बनने भेज दी जाती है। उस समय अपना रान आत्मगौरव तथा मान-अपमान भूलकर ध्रुवस्वामिनी किस कातरतापूर्वक स्वामी के चरणों में लोट-लोटकर अपनी रक्षा की भीख माँगती है, अपने नारीत्व का प्रतिदान चाहती है, अपनी पवित्रता की रक्षा की प्रार्थना करती है, परन्तु कायर पुत्रगुप्त का हृदय नहीं पसीजता। परन्तु चन्द्रगुप्त यह सब नहीं देख सकता, और प्राणों पर खेलकर वह, नारी-सुलभ पवित्रता तथा गौरव की रक्षा करता है; और ध्रुवस्वामिनी कायर पुत्रगुप्त के जीते-जी, चर्माचार्यों तथा परिषद् की सम्मति से अपने रक्षक, आराध्यदेव को वरण करती है।”

प्रेम प्रसाद की रचनाओं का सुन्दर-से-सुन्दर और कोमल-से-कोमल अङ्ग है।

इसकी संयमपूर्ण तपस्या से ही प्रसाद जी की रचनाएँ अधिक-से-अधिक मायिक हुई हैं। स्कन्दगुप्त की देवसेना हमारे हृदय पर इसीलिए एक अमिट छाप छोड़ती है कि उसने अपने प्रेम को त्याग में परिणत कर दिया। अपने को भस्मोभूत कर विश्व को श्रुत दिया।

देवसेना में प्रेम की तपस्या मिलती है, पर पथ-भूला प्रेम भ्रुवस्वामिनी की ही विशेषता है। भ्रुवस्वामिनी के अतिरिक्त और कहीं भी प्रसाद की रचनाओं में वह नहीं मिलता।

नारियों तो प्रसाद जी ने कई बनाई पर भ्रुवस्वामिनी उन सब से भिन्न है। नारी का एक ही स्वर्ग है—और वह है पुरुष के व्यक्तित्व में अपने व्यक्तित्व को डुबोकर उसका अवलम्बन बन रहना। कामायनी में अद्वा ने अपने को मनु के हाथों में सौंपते हुए कहा था—

“दया, माया, ममता लो भ्राज
मधुरिमा लो भ्रपाय विश्वास;
हमारा हृदय-रत्न निधि स्वच्छ,
तुम्हारे लिए खुला है भाज।
बनो संसृति के मूल रहस्य
तुम्हीं से फैलेगी वह बेल।”

यह नारी का अर्थ है और इसी में उसका कल्याण है जिसकी परिमाणा अन्यत्र पुरुष के ‘कुनहल और उसके अमावाँ को परिपूर्ण करने का उष्ण प्रयत्न और शीतल उपचार’ के रूप में प्रसाद ने की है। भ्रुवस्वामिनी इस अर्थ में पूर्ण नारी बनने में पहली बार समर्थ नहीं हो पाई। इसीलिए वह अपनी सम्पूर्णता के लिए छटपटाती दिखाई देती है। उसकी धुन अपनी और सहेलियों से बिलकुल निराली है। जिस परिपूर्णता को पाकर वे अपनी यात्रा शुरू करती हैं, यही भ्रुवस्वामिनी की मञ्जिल बनकर रह जाती है।

इतना विपाद होते हुए भी भ्रुवस्वामिनी मर नहीं जाती, उसमें प्राण हैं, व्यास है और परिस्थितियों से मिड़ने की शक्ति भी। नारी होकर वह नारी-जीवन की बेचसियों की भक्ष्य तो बन चुकी है। पर एक ही मार से धायल होकर बैठ जाने वाली नारियों में वह नहीं है। वह विद्रोह किया चाहती है ‘पराधीनता की एक परम्परा-सी उनकी चेतना में न जाने कब से घुस गई है।’ और उसका हृदय वह चुपचाप सहन करने के लिए तैयार नहीं—‘सीधा तना हुआ, अपने प्रभुत्व की साकार कठोरता—अभ्रमेदी शिखर! और इन नुद निरीह लताओं और पौधों को उसके चरण में लोटना ही चाहिए न!’ पुरुष की परम्परागत कठोरता पर आघात करती हुई भ्रुवस्वामिनी पहले ही दृश्य में सामने

आती है। महादेवी के रूप में, अपनी दबी इच्छा के प्रतिकूल विलासी रामगुप्त की मेंट में समर्पित, कुछ गौरव से मरी हुई, कुछ कुचले अरमानों से कही हुई और प्रभात के बालसूर्य की-सी प्रगतिशील प्रतिमा लिये हुए। नाटक का पहला ही वाक्य एक विद्रोह की सूचना देता है, एक नारी की कामनाओं का विद्रोह। स्कन्दगुप्त की विजया के मुख से सुना था ‘प्रणय-वञ्चिता रमणियाँ अपनी राह के रोड़े दूर करने के लिए वज्र से भी दृढ़ होती हैं।’ वही दृढ़ता लिये हुए यह नारी पहले दृश्य में हमारे सामने आती है।

“आपका कर्मकाण्ड और आपके शास्त्र क्या सत्य हैं, जो सदैव रक्षणीया स्त्री की यह दुर्दशा ही रही है।” पुरोहित से किये हुए इस प्रश्न में हृदय के सत्य पर आबरण डालने वाले मिथ्याचार के प्रति विरोध स्पष्ट झलक रहा है और ध्रुवस्वामिनी अपने विरोध में सफल होती है। पुरोहित तो स्पष्ट शब्दों में अमग्य होकर कहता है—

“यह रामगुप्त मृत और प्रसजित तो नहीं पर गौरव से नष्ट आचरण के पतित और कर्मों से राजकित्तिवधी क्लीब है। ऐसी अवस्था में रामगुप्त का ध्रुवस्वामिनी पर कोई अधिकार नहीं। मैं स्पष्ट कहता हूँ कि धर्मशास्त्र रामगुप्त से ध्रुवस्वामिनी के मोक्ष की आज्ञा देता है।”

और प्रजा-परिपद ‘पतित और क्लीब रामगुप्त गुप्त-साम्राज्य के पवित्र राज्य-सिंहासन पर बैठने का अधिकारी नहीं’ की घोषणा कर उसे पदच्युत कर चन्द्रगुप्त को गद्दी पर बिठला देता है।

प्रसाद जी का 'कंकाल'

[गंगाप्रसाद पाण्डेय]

साहित्य में प्रसाद जी सदैव अतीत के सम्पन्न अञ्चल की ओर से अभिव्यक्त हुए हैं, यहाँ तक वे जीवन के कवि हैं। कवि की कल्पना चिर संगिनी है किन्तु दृष्टा को कल्पना का साथ छोड़कर अनुभूति (वास्तविक) का साथ देना पड़ता है। समाज के लिए साहित्य की यही सव से बड़ी देन है। वास्तविकता का अर्थ इन्द्रिय-ग्राह्य सांसारिक सत्य होगा इसे स्मरण रखना चाहिए। जिसे हम आँखों से देखकर उसका दर्शन लाभ कर सकते हैं, उसके कोमल-कठोर स्पर्श का अनुभव कर सकते हैं, तर्क और बुद्धि से परीक्षित प्रामाणिकता का आरोप कर सकते हैं—वही हमारे लिए वास्तविक है।

इसके परे भी एक स्थिति है, चाहे हम उसे मानसिक कहें, आध्यात्मिक कहें या मनोवैज्ञानिक कहें, उमरा अस्तित्व अनुस्य है। यथार्थ और आदर्श की सीमाएँ भी इसी सत्य से अनुप्राणित हैं। आदर्श की सम्भावनाएँ जीवन को गति देती हैं और यथार्थ की जीवन को दौड़ (व्यायाम)। आत्र का सारा संसार जैसे मार-मारकर सैनिक बनाया गया है। जीवन में चलने, दौड़ने दोनों की आवश्यकता है, ऐसे ही यथार्थ और आदर्श की।

साहित्य का मर्म परस्पर विरोधी प्रवृत्तियों के विरलेपण से उतनी ममता नहीं रखता जितनी उनके समन्वय की सुरुचि से। प्रसाद जी साहित्य की इसी श्रेणी के मनीषी हैं। आध्यात्मिक दर्शन और भौतिक दर्शन के समीकरण से जीवन की जिस दिशा का उन्होंने संकेत किया है, उसे अवास्तविक कहना सम्भव नहीं। आदर्शोन्मुख साहित्य जीवन को गति और उत्कर्ष दोनों देता है, इस विचार से प्रसाद आदर्शवादी हैं।

उन्होंने साहित्य में यथार्थ की स्थिति का मानसिक संस्कार किया है। जमीन पर पैर टेककर आकाश का कवि-अवलोकन किया है। यथार्थवादियों की अदूरदर्शिता जब जीवन की गति की तीव्रता में स्थिति की उपेक्षा कर जाती है तब भी आदर्शवादी की साधनाशील सम्भावनाएँ गति के साथ स्थिति का समर्थन करने की शक्ति रखती हैं। ऐसी सम्भावनाओं को असत्य नहीं कहा जा सकता, अन्यथा जीवन, जीवन न रहकर यंत्र मात्र रह जावेगा। साहित्य न तो आध्यात्मिक दर्शन—न केवल जगत् वरन् जगत् ही सत्य का—सम्बल ग्रहण कर सकता। उसे तो दोनों के बीच की सचाई ग्रहण करनी है।

'कामायनी' में प्रसाद की इस चेतना का दर्शन हमें काव्य के माध्यम से होता है और 'कंकाल' में सामाजिक निरूपण से। प्रसाद दोनों जगह आधुनिक युग में अकेले हैं।

‘कंकाल’ का सामाजिक दृष्टिकोण भारत का ही नहीं विश्व-मानवता का भावी दृष्टिकोण है। दृष्टा को इसी कारण त्रिकालदर्शी कहा गया है, यों भी व्यतीत (अतीत) और व्यक्त (वर्तमान) की स्थिति भविष्य में अपना विकास करेगी, भाव-योगियों से यह क्षिपा नहीं। भारतीय संस्कृति और आध्यात्म के आधार से व्यक्ति और समाज का, यथार्थ और आदर्श का, स्थूल और सूक्ष्म का जो सुन्दर स्वरूप ‘कंकाल’ के द्वारा संसार के सामने रखा गया है वह व्यक्ति और समाज को दूध और पानी की तरह अपने में मिलाने हुए है। उनके चरित्र, शरीर कम और शक्ति अधिक हैं। देश की सामाजिक स्थिति और विकृति का ही चित्रण ‘कंकाल’ में नहीं है, पार्मिकता की भी घञ्जियाँ उड़ाई गई हैं। सब से बड़ी विशेषता उसका भारतीय वातावरण है। समाज के एक विशेष स्थिति के पात्र इस विचार-धारा के वाहन हैं, उन्हीं के द्वारा इस सत्य की प्रतीति पुष्टि पाती है।

‘कंकाल’ के सामाजिक विचार, स्त्री-पुरुष सम्बन्ध पर एक गहरा अध्ययन उपस्थित करते हैं। इसका कारण है। प्रसाद जी जीवन में आनन्द के उपासक और उद्भासक हैं और प्रेम उनका आधार है। अतः प्रेम का स्वस्थ उष्ण स्पन्दन उनकी कृतियों में अवश्य-भावी रहता है। ‘कंकाल’ में प्रेम के दो सामाजिक विभाग हैं; विवाहित और अविवाहित। इसके प्रायः पात्र जारज (वर्णशंकर) हैं।

उपन्यास की नायिका तारा और नायक विजय दोनों ही जारज हैं और तारा का पुत्र भी जारज है। पात्रों का चुनाव बहुत ही प्रगतिशील है, सन्देह नहीं। समाज में विवाह एक समझौता है, यदि वह अपना स्वरूप बदलकर जीवन को पंगु बना देने वाला बन्धन बन जाय तो क्या व्यक्ति उसे तोड़ देने के लिए तैयार न हो जायगा? भारतीय समाज में विवाह की यही स्थिति है। ‘विजय’ के माध्यम से नवयुग की चेतना जैसे बोल उठी है—“पन्दी ! जो कहते हैं अविवाहित जीवन पारस है, उच्छुंखल हैं, वे भ्रान्त हैं। हृदय का सम्मिलन ही तो ब्याह है। मैं सर्वस्व तुम्हें अर्पण करता हूँ और तुम मुझे, इसमें किन्नी मध्यस्थ की आवश्यकता क्यों ? मन्त्रों का महत्त्व कितना ? भगद्दे की विनिमय की यदि सम्भावना रही तो वह समर्पण ही वैसा ? मैं स्वतंत्र प्रेम की सत्ता को स्वीकार करता हूँ, समाज न करे तो क्या ?” आज का समाजवादी भी तो यही कहता है।

व्यक्ति स्वातंत्र्य की इस सामाजिकता के साथ प्रसाद जी उसका राजनीतिक पहलू भी सामने रखते हैं। “प्रत्येक समाज में सम्पत्ति, अधिकार और विद्या ने भिन्न देशों में जाति-वर्ण और ऊँच-नीच की सृष्टि की। जब आप उसे ईश्वरकृत विभाग समझने लगते हैं तब यह भूल जाते हैं कि इसमें ईश्वर का उतना सम्बन्ध नहीं जितना उनकी विभूतियों का। कुछ दिनों तक उन विभूतियों के अधिकारी बने रहने पर मनुष्य के संस्कार भी वैसे ही हो जाते हैं और वह प्रमत्त हो जाता है। प्राकृतिक ईश्वरीय नियम विभूतियों का, दुरुपयोग देकर विकास की चेष्टा करता है, वह कहलाती है, उन्मत्ति। उस समय

केन्द्रीभूत विभूतियों मानव-स्वार्थ के बन्धनों को तोड़कर समस्त भूतहित बिखरना चाहती हैं। यह समदर्शी भगवान् की क्रीड़ा है।" इसीलिए 'भारतबंध' सर्व-साधारण के लिए मुक्त है, यह वर्णवाद, धार्मिक पवित्रतावाद, अभिजात्यवाद इत्यादि अनेक रूपों में फैले हुए सब देशों के भिन्न-भिन्न प्रकार के जातिवादों की अत्यन्त अपेक्षा करता है। यही व्यक्ति की राजनीतिक स्वतन्त्रता है।

व्यक्ति-स्वातन्त्र्य के इस उद्बोधन में स्त्री-पुरुष का भेद-भाव नहीं पाया जाता। उपन्यास की मूल धारणा का आधार स्त्री-पुरुष सम्बन्ध ही है। इसके द्वारा लेखक ने सुन्दर-असुन्दर सत्य के दोनों स्वरूपों का विपद विवेचन किया है। उपन्यासों के पात्र केवल आदर्श की आकुलता से संचालित नहीं होते, वे यथार्थ का भी स्पर्श करते हैं। सभी पात्र हमी-आप में से लिये गये हैं, उनमें साधारण मनुष्यों की महानता और हीनता, दोनों के दर्शन होते हैं। यदि अपवादों को छोड़ दिया जाय तो आज का सामाजिक प्राणी पतन की ओर अधिक उन्मुख है। भारतीय स्त्री अपनी हृदय की दुर्बलता और पुरुष स्वार्थ की क्रीड़ा का शिकार है। इसके उद्घाटन में प्रसाद नितान्त यथार्थवादी हैं किन्तु अल्ट्रा-रियलिस्ट की भौति वे मर्यादा का उल्लंघन नहीं करते। नाटकों में प्रसाद ने प्राचीन भारत की महत्ता का निदर्शन किया है और उपन्यासों में अर्वाचीन भारत की सामाजिक विपन्नता का।

प्रसाद के नाटकों की समालोचना करते हुए प्रेमचन्द ने लिखा था कि इन पुरानी बातों से देश का क्या लाभ होगा? गढ़ा मुर्दा उखाड़ने से क्या कल्याण? इन प्रश्नों का उत्तर प्रसाद ने अपने उपन्यासों के द्वारा दिया है। उनके उपन्यासों के सभी पात्र समाज के अभिशाप से संतप्त और व्यक्ति के विकास की आस्था से आश्वस्त हैं। पात्रों की जीवन-लीला का परिवेक्षण करने के पश्चात् सामाजिक कुरीतियों के प्रति घृणा का भाव उमाड़ने में लेखक ने कमाल हासिल किया है। उपन्यासों के निष्कर्ष नवयुग के पोषक हैं। पात्रों की बातचीत में नवयुग के अन्तःकरण से निकली हुई वाणी की प्रतिध्वनि प्रत्यक्ष हो उठती है। जिसमें प्रेम की व्यवसाय के ऊपर स्थान दिया गया है और व्यापारिक विवाह की भावना पर जिसने हमारे जीवन को मृतक-सा बना दिया है कुठाराघात किया गया है। स्वतन्त्र प्रेम की सम्भाषना तभी हो सकती है जब स्त्री-पुरुष दोनों स्वतन्त्रता का अनुभव करेंगे। स्वतन्त्रता का आधार उच्छृंखलता नहीं, संयम है।

इसी के सुदृढ़ आधार पर खड़ा होकर 'कंकाल' में समाज से विद्रोह के साथ लेखक, व्यक्ति की निवृत्ति-साधक संस्कृति की अव्यावहारिकता पर भी अपना आक्रोश प्रकट करता है। इस प्रकार 'कंकाल' स्त्री-पुरुष सम्बन्ध की व्यावहारिक स्वतन्त्रता और व्यक्तिगत विहास की कर्मठ प्रेरणा का शक्तिशाली आयोजन करता है। उसका कला-पक्ष सौन्दर्यमय और निर्माण-पक्ष व्यक्तिमय है। किसी भी सामाजिक संस्था, प्रणाली या व्यवस्था में उसकी

आस्था नहीं है। उसका दृष्टिकोण एकान्त व्यक्तिवादी या एनार्किस्ट है। प्रसाद और प्रेमचन्द के समाज में मूलतः कोई अन्तर नहीं किन्तु प्रेमचन्द ने उसकी कपरी सतह का विवेचन अधिक किश है और प्रसाद ने उसकी अन्तरात्मा को स्पर्श करने की चेष्टा की है। प्रेमचन्द की गति वहाँ नहीं, वे सामाजिक व्यवस्था के आगे नहीं बढ़ सके किन्तु उनके बहुत आगे जाकर समाज की रूढ़ पद्धति को तोड़कर नवीन विचार स्वातंत्र्य और मानवीयता का, प्रसाद ने उद्घाटन किया है। जनसत्तात्मक भावों की स्थापना प्रसाद के साहित्य में है। प्रेमचन्द यदि आधुनिक भारतीय समाज के चित्रकार हैं तो प्रसाद आधुनिक मानवता के उद्बोधक।

अंग्रेजी-साहित्य में गाल्सवर्थी के नाटक, व्यक्ति पर समाज के बोझ का दुष्परिणाम दिखाते हैं किन्तु अर्थ-कष्ट की समस्या से आगे उनका चैन नहीं है। प्रसाद की जिस समाज-पीड़ा का उल्लेख करते हैं वह हमारे जीवन की प्रत्येक संधि में समाई हुई है। उसकी स्वामाविक प्रतिक्रिया व्यक्ति के मन में समाजोच्छेदन के अतिरिक्त कुछ और हो ही नहीं सकती। व्यक्ति, अपनी शक्ति से समाज-पीड़ा को पार करने का उपक्रम करता है। एनार्किस्ट बेकुनिन भी शासन-सत्ता का सर्वथा विनाश करना चाहता था, गिन्स क्रोपाटकिन की भी कुछ ऐसी ही मंशा थी। प्रसाद भी सामाजिक तथा राजनीतिक कुसंस्कारों का प्रतिकार करने के लिए, व्यक्ति-स्वातंत्र्य का प्रतिपादन करते हैं। यह स्वातंत्र्य बुद्धिजन्य होते हुए भी हृदय के संस्कारों का विरोधी नहीं है, अधिकार-पक्ष और कर्तव्य-पक्ष दोनों का निर्बाह उसमें है। चरित्रों की सृष्टि स्वयं समाज के प्रति व्यंग्यमय और व्यक्ति के प्रति कर्तव्यमय है। जातीयता की दृष्टि से वे सब वर्णशंकर हैं, व्यक्ति के हिसाब से सब उच्छृङ्खल।

'कंकाल' की सबसे भारी निशेपता यह है कि इस पश्चिमी सभ्यता से आर्कडमग्न युग में भी इसका सम्पूर्ण वातावरण और विचार-पद्धति शुद्ध भारतीय है। इसी कारण उसका उद्देश्य सुधार नहीं, क्रान्ति है। वर्ण-व्यवस्था, जाति-व्यवस्था, जन्म-जात अभिमान मनहथा आदि सभी प्रभावों में 'कंकाल' क्रान्ति की लहर फैलाना चाहता है। सामन्ती दर्शन, त्याग और संतोष का उसमें आभास नहीं है। 'कंकाल' हृदय-परिवर्तन और समाज-सुधार के लिए तर्क नहीं देता बल्कि एक संघर्ष का आयास करता है। प्रमुखतः स्त्री-मुख्य सम्बन्ध के माध्यम से कथानक की गति मिलती है। उपन्यास के प्रारम्भ में 'तारा' की उक्ति इसके औचित्य का अन्यतम उदाहरण है। "मगवान् जानते होंगे कि तुम्हारी शैय्या पवित्र है। कभी मैंने स्वप्न में भी तुम्हें छोड़कर इस जीवन में किसी से प्रेम नहीं किया और न ही मैं कलुषित हुई।" यद्यपि वह, समाज का सर्टीफिकेट विवाह के रूप में नहीं प्राप्त कर सकी थी किन्तु उसका जीवन प्रथम प्रेम की उपासना में अटल था। विवाह-बन्धन में इसकी अनुभूति कहीं?

वहाँ एक ओर हमें प्रेम की स्वतन्त्रता को स्वीकार करना पड़ता है वहाँ दूसरी

और किशोरी और श्रीचन्द्र के विवाहित जीवन में विवाह-संस्था की अपूर्णताओं का अध्ययन करने का अवकाश भी मिलता है। पुत्र-कामना से प्रेरित किशोरी को निरंजन जैसे महान् धूर्त महात्मा की शरण लेनी पड़ती है। उपर्युक्त विवशताओं के प्रदर्शन, चित्रण से प्रसाद का उद्देश्य सामाजिक जीवन में अनियम फैलाने और वर्णशंकरता को प्रथम देने का नहीं है। वे तो प्रेम को अपने उच्च आसन पर बैठाने के पश्चात् जीवन को संयमित तथा नियमित देखने की आकांक्षा रखते हैं। इसी कारण मंगल और गाला को प्रेम-सूत्र में बाँधकर एक सामाजिक रूप देने की उन्होंने चेष्टा की है, जहाँ न कोई बाह्य आडम्बर है और न व्यङ्ग्य। व्यक्तियों का यह निरूपण सम्पूर्ण मानवता की सेवा का साधन है, शिव और शक्ति का सम्मेलन है।

‘कंकाल’ का दूसरा दृष्टिकोण, हिन्दू समाज में स्त्रियों की स्थिति का मार्मिक चित्रण करना है। आरम्भ में गुलेनार के रूप में तारा पुरुषों के मनोविनोद का साधन थी; उसका कोई अपना अस्तित्व नहीं था वह केवल कामी पुरुषों के हाथ की कठपुतली थी। गुलेनार का जीवन अबला स्त्री के पतन की पराकाष्ठा है और तारा का समस्त जीवन अबला के रदन का इतिहास। तारा ने केवल एक भूल की थी—“मैंने केवल एक अपराध किया है—वह यही कि प्रेम करते समय साक्षी इकट्ठा न कर लिया और कुछ मंत्रों से लोगों की जीभ पर उसका उल्लेख नहीं करा लिया, पर किया था प्रेम।” इसी एक भूल के कारण तारा की सारी सामाजिकता विलीन हो गई। एक जगह घंटी कहती है—“हिन्दू स्त्रियों का समाज ही कैसा है, इसमें उनके लिए कोई अधिकार हो तब तो सोचना-विचारना चाहिए। और जहाँ अंध-अनुसरण करने का आदेश है, वहाँ प्राकृतिक, स्त्री-जनोचित प्यार कर लेने का जो हमारा नैसर्गिक अधिकार है उसे क्यों छोड़ें? स्त्रियों को भरना पड़ता है, तब इधर-उधर देखने से क्या? ‘भरना है’ यही मत्स्य है, उसे दिखाने के आश्र से ब्याह करके भरा लो या अभिचार कहकर तिरस्कार से।” जमुना का कथन भी कम महत्वपूर्ण नहीं है—“कोई समाज स्त्रियों का नहीं बहने। सब पुरुषों के हैं, स्त्रियों का एक धर्म है, आघात सहने की क्षमता रखना। दुर्दैव के विधान ने उनके लिए यही पूर्णता बता दी है।” प्रसाद ने कई स्थलों पर स्त्री-पुरुषों की असमानता पर कठोर ब्यंग किया है—पुरुष उन्हें इतनी शिक्षा और ज्ञान देना चाहते हैं जितना उनके स्वार्थ का बाधक न हो, घरों के भीतर अंधकार है, धर्म के नाम पर दोग की पूजा है और शील तथा आचार के नाम पर रुढ़ियों की। बहनें अत्याचार के पर्दे में छिपाई जा रही हैं। नारी-जाति का निर्माण विधाता की एक भूलसाइट है।

इस प्रकार प्रसाद ने सामाजिक असमानताओं, कुतियों और धार्मिक दुर्व्यवहारों के प्रति घृणा उत्पन्न करके उस नये पथ का भी संकेत किया है जहाँ से मनुष्य मात्र नव-जीवन का प्रसार और प्रचार कर सकता है। इसके लिए झूठी महत्ता का त्याग करके

वर्गवाद और जातिवाद को जड़ से उखाड़कर फेंक देना होगा। स्त्रियों को उनके उचित अधिकार देकर उनके साथ न्याय करना होगा। 'भारत-संघ' की स्थापना का यह उद्देश्य स्मरणीय है—“घरों के पदों की दीवारों के भीतर नारी जाति के सुख, स्वास्थ्य और संयत-स्वतन्त्रता की घोषणा करें। उनमें उन्नति, सहानुभूति, क्रियात्मक प्रेरणा का प्रकाश फैलायें। हमारा देश इस संदेश से—नवयुग के संदेश से—स्वास्थ्य लाभ करे। आर्य-ललनाओं का उत्साह सफल हो, यही भगवान् से प्रार्थना है।” यही भारत के उज्ज्वल भविष्य का आदर्श है। इसी पर समाज की नांव पड़ सकती है। 'कंकाल' का मुख्य सन्देश है—स्त्रियों का सम्मान करना, उनकी समानता को स्वीकार करना और धर्म के नाम पर होने वाले अत्याचारों को सक्रिय विरोध के द्वारा रोकना। जातिवाद, वर्गवाद और धार्मिक संकीर्णता के ऊपर स्त्री-पुरुष के नैतिक आभिजात्य और उसके व्यक्ति-स्वातन्त्र्य का समर्थन पानी में तेल की तरह उतराता है। वास्तव में 'कंकाल' जागरण युग की श्रेष्ठ साहित्यिक कृति है।

विचारों की इस महत्ता के बाद 'कंकाल' को उसकी औपन्यासिकता के दृष्टिकोण से भी देखना अनुपयुक्त न होगा। यह एक घटना प्रधान उपन्यास है, बहुत सी घटनाएँ घटती हैं। देवनिरंजन और किशोरी की एक कथा है, मंगल और तारा की एक दूसरी। दोनों कथाओं को कुशल चित्रकार की भोंति, रंगों को मिलाने की चेष्टा है। इसके भीतर दो-तीन उपकथाएँ भी हैं। इस कारण इसकी कथा-वस्तु में एक शिथिलता है, विशृंखलता है, सारी कथा एक कथानक का विकास नहीं है, एक दूसरे का सम्बन्ध घटनाचक्र द्वारा होता है। हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि प्रसाद सबसे पहले कवि हैं, बाद को कुछ और। उनकी कृतियों में काव्य की भावात्मकता अनिवार्य है, 'कंकाल' भी इसका अपवाद नहीं। प्रगतिशील भोजमय विचारों की काव्य-लक्षियों 'कंकाल' में यथतः फैली हैं, उनके संगठन से प्रसाद के महान् व्यक्तित्व का पता चलता है और हम सभी उनकी शक्तिशाली प्रतिभा के कायल हो जाते हैं, पर कानों में जैसे धीरे से कोई कह जाता है—“काश कि 'कंकाल' भी काव्य होता ?”

विचारों के महत्त्व से नहीं, किन्तु कथानक की सुसंगति और स्वाभाविक विकास की दृष्टि से 'तितली' अधिक सफल उपन्यास है। 'तितली' एक ग्राम का चित्र है, इसमें एक ग्राम के दो प्राणियों के चारों ओर सारा चक्र चलता है। बंजो और मधु अर्थात् तितली और मधुवन इसके प्रधान पात्र हैं। तितली का स्वभाव ही मधुवन में नृत्य करना है और बाकी सब पात्र इस नृत्य के दर्शक हैं। इन्द्रदेव, शैला, माधुरी, स्वरूपकुमारी और अनवरी आदि नगर से आते हैं और लौट जाते हैं। 'कंकाल' में घटनाओं की प्रधानता है और 'तितली' में कथा का प्राधान्य है।

इसे यों भी कहा जा सकता है कि 'कंकाल' का कथानक घटनाओं से बनता है

और 'तितली' की घटनायें कथानक से बनी हैं। 'कंकाल' के पात्र कुल दार्शनिक विचित्रता लिये हैं किन्तु 'तितली' के सभी पात्र स्वाभाविक हैं। 'कंकाल' के गोस्वामी जी और 'तितली' के बनजरिया वाले बाबा जी में अद्भुत साम्य है। 'तितली' में प्रेमचन्द के उपन्यासों 'रंगभूमि', 'गोदान' के सभी प्रसंगों का समावेश मिल जाता है किन्तु सत्याग्रह-आन्दोलन का स्पर्श प्रसाद ने नहीं किया। चरित्र-चित्रण, कथावस्तु का विकास और उसका नाटकीय निर्याह 'तितली' की अलग विशेषता है। पात्रों के मानसिक घात-प्रतिघात का विश्लेषण इसमें प्रेमचन्द से अधिक है। जीवन-यात्रा के बाह्य उपकरणों का प्रसाद ने उतना ध्यान नहीं रखा जितना आन्तरिक अवस्थाओं का। 'तितली' में आज के भारतीय नर-नारी का यथार्थ चित्रण है।

‘तितली’

[पद्मसिंह शर्मा ‘कमलेश’]

प्रसाद जी की प्रतिभा बहुमुखी है। जिस क्षेत्र में उन्होंने पदार्पण किया उसमें वे इतनी दूर तक पहुँच गये कि देखने वाले को आश्चर्य होता है। साहित्यकार और कलाकार ऐसे होते हैं, जिनकी प्रतिभा साहित्य की विभिन्न दिशाओं में आगे बढ़ती है पर वे उन सभी दिशाओं में समान रूप से साधिका भ्रमण कर सकें ऐसा सौभाग्य सबको प्राप्त नहीं होता। विरले ही ऐसे प्रतिभा-सम्पन्न कलाकार होते हैं। प्रसाद ऐसे ही विरले कलाकार थे। क्या कविता, क्या नाटक, क्या कहानी, क्या उपन्यास, क्या निबन्ध, कोई ऐसी धारा नहीं जिसमें प्रसाद गहरे उतरकर नवीन उद्भावना के मोती न लाये हों। प्रत्येक क्षेत्र में उन्होंने अपने व्यक्तित्व की छाप छोड़ी है।

उपन्यास के क्षेत्र में प्रसाद ने सर्वप्रथम ‘कंकाल’ की देन दी थी। समाज के यथार्थ रूप का दिग्दर्शन उनका लक्ष्य था और हमारी समझ में प्रेमचन्द के आदर्शवाद के जवाब में प्रसाद ने यथार्थवाद का समर्थन ‘कंकाल’ द्वारा किया था। ‘कंकाल’ का यथार्थ ऐसा भयंकर है कि उसे स्वीकार करने की शक्ति उस समय, जब कि वह प्रकाशित हुआ था, लोगों में नहीं थी और उसके प्रकाशन से हिन्दी जगत् में हलचल मच गई थी। स्वयं प्रेमचन्द ने ‘कंकाल’ की प्रमुख नारी घंटी के सम्बन्ध में लिखा था कि घंटी का चरित्र बहुत ही सुन्दर हुआ है। उसने एक दीपक की भाँति अपने प्रकाश से इस रचना को उज्ज्वल कर दिया है। अलङ्कार के साथ जीवन पर ऐसी तात्त्विक दृष्टि यद्यपि पढ़ने में कुछ अस्वाभाविक मालूम होती है पर यथार्थ में सत्य है। यह समाज, जो ऊपर से धार्मिक आइन्ना और नाना प्रकार के विधि-विधियों के लवादे ओढ़े हैं, भीतर अपने यथार्थ रूप में पशुता और कामुकता का पुंजीभूत रूप है। प्रसाद जी ने ‘कंकाल’ द्वारा इसी बात को स्पष्ट किया है। ‘तितली’ उनका दूसरा उपन्यास है, जिसका लक्ष्य ग्राम्य-जीवन का चित्र श्रंक्षित करना है, पर जो यथार्थ ‘कंकाल’ का आधार है वह ‘तितली’ का भी है। ऐसा प्रतीत होता है कि प्रसाद अपने उपन्यासों द्वारा समाज की स्थिति को ही दिखाना चाहते थे। इसीलिए ‘तितली’ का प्रतिपाद्य ग्राम्य-जीवन होने पर भी प्रेमचन्द की भाँति वे केवल जमींदारों और सरकारी अफसरों के अत्याचार से पीड़ित किसानों की दुरवस्था का चित्रण करके ही अपने कर्तव्य की इतिथी नहीं समझ लेते बल्कि वे समाज, पारिवारिक समस्या और स्त्री-पुरुष की मूल प्रवृत्तियों की खानबीन भी करते हैं। जैसा कि हम आगे चलकर

देखेंगे 'तितली' में भी 'कंकाल' की भाँति समाज की जर्जर अवस्था का चित्र ही अधिक रंगीन है। प्रसाद जैसे समाज को ही लक्ष्य बनाकर चले हों। राजनीति उनके स्वभाव में नहीं थी। यैमे उनको वर्तमान समाज में सुधार की आशा भी अधिक नहीं थी। वे अतीत युग के स्वप्नों में विचरण करने वाले थे। यही कारण है कि अपने तीसरे अधूरे 'इरावती' उपन्यास में वे फिर अपने अतीत के आनन्द-लोक में लौट गये। मानो आधुनिक नगर तथा ग्राम के नम्र यथार्थ को देखकर उनका मन कँप गया हो और उसके पुनर्निर्माण के लिए कोई उपयोगी मार्ग न पाकर वे भारत के इतिहास के स्वर्ण-युग को अवतीर्ण करने के लिए विरल हो गये हों। उनके नाटकों में अतीत के भारतीय जीवन का जो चित्र है, वही 'इरावती' की पृष्ठभूमि में व्याप्त है। लेकिन इससे एक बात स्पष्ट है और वह यह कि भले ही प्रसाद अतीत युग में लौट गये हों और समाज की वर्तमान पतित दशा के लिए कोई हल न सुझा गये हों, उनके उपन्यासों में यथार्थ का ऐसा चित्रण है जो अन्यत्र मिलना कठिन है। प्रसाद के उपन्यासों का ऐतिहासिक महत्त्व यही है कि वे हिन्दी के प्रथम यथार्थवादी उपन्यासकार हैं।

प्रसाद के उपन्यासों के विषय में इतना ज्ञान लेने पर 'तितली' के सम्बन्ध में विस्तृत विचार किया जा सकता है। आइए हम देखें कि 'तितली' है क्या ! वैसा कि पहले कहा जा चुका है 'तितली' में एक ग्राम का चित्र है। इसका केन्द्र-बिन्दु घामपुर गाँव की थोड़ी-सी बंजर-भूमि है। इस बंजर-भूमि को बनजरिया कहते हैं। यहाँ रामनाथ नाम के एक बाबा जी हैं, जो संस्कृत के ही पण्डित नहीं हैं, विचारों से बड़े क्रान्तिकारी भी हैं। सेवा और स्वावलम्बन के भारतीयता के प्रचार में उनको जीवन की सार्थकता दिखाई देती है। उनके साथ एक लड़की है—बंजो, जो उनके पूर्व आश्रयदाता और घामपुर के ही खाते-पीते मित्रान देवनन्दन की अनाथ कन्या है। बंजो को बाबा रामनाथ ने भ्रमण करते हुए उज्जैन जाते हुए पाया था—भूखों मरते देवनन्दन से। देवनन्दन भूखों क्यों मरा, इसके लिए घामपुर की नील कोठी का मालिक वार्डली जिम्मेदार है, जिसके कर्ज को चुकाने में देवनन्दन के जीवन का अन्त हुआ। बंजो के साथ बाबा रामनाथ के पास एक और लड़का है मधुआ। यह मधुआ घामपुर के पान शेरकोट के प्वस्त दुर्ग राजा का असहाय वंशज है, जिसकी समस्त सम्पत्ति उसके पिता द्वारा मुकदमे में स्वाहा हो जाने से कुछ भी उसके पास नहीं है और वह बाबा जी के साथ दम बीचे की बंजरिया में ही कुछ तरकारी आदि उगाकर और उसे बाजार में बेचकर पेट भरता है। बंजो और मधुआ एक दिन चुहल में तितली और मधुवन के रूप में बदल जाते हैं और परस्पर तथा दूसरों द्वारा इन्हीं नामों से पुकारे जाते हैं। शेरकोट का सूना खण्डहर आश्रित करने आती है—मधुआ की विधवा बहन राजकुमारी, जो मधुआ की देखभाल करने लगती है। बंजरिया के पास ही घामपुर के जमींदार इन्द्रदेव की छावनी है, जिसमें बड़ी और छोटी

दो कोठियाँ हैं। पहले बड़ी में इन्द्रदेव स्वयं रहते थे पर अब वे छोटी में चले गये हैं क्योंकि बड़ी में उनकी माँ और बहन माधुरी आकर रहती हैं। इन्द्रदेव के अलग रहने का कारण यह है कि वे इंग्लैण्ड से अपने साथ एक सुनती ले आए हैं—शैला। इसके कारण अनेक प्रवाद इधर-उधर प्रचलित हैं। लन्दन के भिखारियों में रहने वाली और इन्द्रदेव द्वारा दयावश अपने लिए लन्दन में देखमाल के लिए रखी जाने वाली शैला का सम्बन्ध उजड़ी हुई नील कोठी से है, जहाँ उसके माता-पिता रहते थे। वह भारतीयता के रंग में रंगी हुई है। प्रवादों के कारण वह नील कोठी में बैंक, अस्पताल, पाठशाला आदि ग्रामीण जनोपयोगी कार्यों को चलाने के लिए रहने लगती है। उसको इन्द्रदेव से दूर हटाने में बड़ा भारी हाथ है अनवरी नामक एक नर्स का, जो शहर से गाँव की जलवायु में स्वास्थ्य सुधारने के लिए आई इन्द्रदेव की माँ के इलाज के बहाने प्रवेश करती है और गृह-कलह का मूल कारण बनती है। अनवरी माधुरी की सहानुभूति प्राप्त करती है—उस माधुरी की जिसका पति श्यामलाल कलकत्ते में जुआरी और शराबी का जीवन बिताता है और जिसके प्रति दयाद्रु माँ श्यामदुलारी इन्द्रदेव को शैला के कारण घृणा से देखती हुई अपना सब कुछ दुखी लड़की को दे देना चाहती है। इन्द्रदेव के यहाँ दो व्यक्ति हैं एक उनका रसोइया मुखदेव चौबे और दूसरा तहसीलदार। मुखदेव चौबे वहाँ का है, जहाँ राजकुमारी ब्याही थी। वह उसकी समुदाय के पुरोहित-वंश का है और राजकुमारी से मामी का रिश्ता मानता है। शेरकोट में आकर जब राजकुमारी रहने लगती है तब मुखदेव चौबे उसकी स्थिति से सहानुभूति प्रदर्शित कर उसे प्राप्त कर लेने का प्रयत्न करता है। दूसरी ओर वह इन्द्रदेव को शैला से छुड़ाने के लिए तितली से इन्द्रदेव की शादी का सुझाव रखता है। पर तितली मधुवन की है और एक दिन थाबा रामनाथ उन दोनों का विवाह कर देते हैं। उनके विवाह के ही दिन शैला हिन्दू धर्म की दीक्षा लेकर नील कोठी के सेवा-प्रतिष्ठान में लग जाती है। तहसीलदार पहले मधुवन के यहाँ रह चुका है और अब उसकी बंजरिया को छीनकर नमकहरामी का सबूत देना चाहता है। माधुरी का पति श्यामलाल गाँव में आता है तो सारे गाँव की बहू-बेटियाँ पर अपनी यासना-दृष्टि डालता है। यहाँ तक कि कहारी मतिया से बलात्कार करने की चेष्टा करता है। अनवरी के साथ तो उसका ऐसा सम्बन्ध हो जाता है कि उसे लेकर कलकत्ते भाग जाता है। इन्द्रदेव जो इस गृह-कलह और पक्ष्यन्त्र से पहले ही उदासीन थे, अब बनारस जाकर बैरिस्ट्री करना आरम्भ करते हैं। श्यामदुलारी भी शहर लौट जाती है—माधुरी के नाम समस्त सम्पत्ति की रजिस्ट्री करने। गाँव में रह जाता है तहसीलदार का एकमात्र राज्य, और उनके सहायक हैं चौबे जी। जावनी उग्रद जाती है। तहसीलदार के अत्याचार बढ़ते हैं। मधुवन के साथी रामजस के सब खेत बंदखल हो जाते हैं तो वह गाँव छोड़ने से पहले फौजदारी कर बैठता है, जिसमें वह स्वयं धायल हो जाता है और

मुखदेव चौबे के भी गहरी चोट आती है, चौबे को आश्रय मिलता है धामपुर के महन्त के यहाँ। यह महन्त महन्त नहीं महाबन भी है, जो बिहारी जी के नाम पर लोगों को श्रृणु देता है। रामजस की कौबदारी में मधुवन की प्रेरणा समझकर तहसीलदार बंजरिया और शेरकोट को इधियाना चाहता है। राजकुमारी इससे घबराकर महन्त के पास रुपया माँगने जाती है। महन्त उसके स्वीत्व को लूटने के बदले रुपये देने को तैयार होता है पर उसके बीसने पर मधुवन वहाँ पहुँच जाता है और महन्त का गला दबा, रुपये की थैली ले भागता है और पहुँचता है मैना वेश्या के यहाँ। यह मैना वेश्या एक बार मधुवन के कुत्ते बीतने पर अपनी प्रीति को व्यक्त करने के लिए भरे ढंगल में आम का बौर दे चुकी थी। उसे रुपये देकर वह भागता है बनारस की ओर जहाँ चुनार में उसकी मेट होती है रामदीन से, जिसे बिना यात रिफार्मेंटरी में भित्रवा दिया गया था। वे भागकर हावड़ा स्टेशन पर लोको में कोयला ढोकरने की नौकरी पा जाते हैं। तितली बीरता के साथ बंजरिया में रहती है और राजकुमारी को संभालती है। शैला अनवरी के श्यामलाल के साथ भाग जाने के बाद से श्यामदुलारी और पाधुरी का हृदय बीतने में सफल होती है और समस्त जमींदारी की रजिस्ट्री पाधुरी के नाम कराने में श्यामदुलारी की मदद करती है। बनारस इसी निमित्त पहुँचकर वह इन्द्रदेव से मिलती है, जहाँ मन्दरानी, जो मुकुन्दलाल नामक सम्पन्न परिवार की स्त्री है, शैला और इन्द्रदेव को विवाह-बन्धन में बाँध देती है। शैला का सेवा-कार्य उमका वृद्ध बाप, जो सहसा धामपुर में आ पहुँचता है, संभालता है। उधर कलकत्ते में मधुवन एक गिरहकट गिरीश के आदमी के साथ मारपीट कर उसकी थैली ज़ीन वीरू बाबू नामक एक बदमाशों के सरदार के हाथ पड़ जाता है। वहाँ उसे रिकशा चलाना पड़ता है। एक दिन रात को वह श्यामलाल और मैना को शराब पिये देखता है, जो उसी के रिकशे में बैठकर अनवरी के दवाखाने में पहुँचना चाहते हैं। वह उन्हें गिरा देता है, वह पुलिस द्वारा पकड़ा जाता है। १० वर्ष की सजा होती है। जेल में अच्छे व्यवहार के कारण वह दो वर्ष पहले ही छूट जाता है। संयोग से वीरू बाबू के टल के नवीगोपाल से जो अब साबुन की दुकान खोल लेता है, उसकी मेट हो जाती है और आनन्द मेले में जा पहुँचता है। वहाँ धामपुर के महन्त की मण्डली तहसीलदार, मुखदेव चौबे और मैना हाथी के बिगड़ने से मर जाते हैं। मधुवन वहाँ से चल देता है। इधर तितली बिना किन्हीं का सहारा लिये अनाथ बच्चों की देखभाल करती हुई स्वावलम्बन का जीवन बिताती है और मधुवन की एक मात्र स्मृति मोहन को जो अब १४ वर्ष का है, पालती है। मोहन से लोग पूछते हैं कि तेरा पिता कहाँ है और मोहन वही प्रश्न अपनी माँ से करता है। एक दिन वह मोहन को सुलाकर गंगा में डूबने जाती है, पर उसे द्वार से सटा मिल जाता है मधुवन। यहाँ दोनों का मिलन हो जाता है और उपेक्षा समाप्त हो जाता है।

चरित्र-चित्रण की दृष्टि से देखें तो इस उपन्यास के पात्रों में सबसे प्रमुख पात्र तितली (बंजी) ही ठहरती है। आरम्भ में सुन्दरदेव चौबे को नीम की जड़ में उलझकर गिरने पर उसने जो आतिथ्य किया है, वह उसके उज्ज्वल चरित्र का आभास दे देता है। उसके बाद से वह मधुवन के साथ मिलकर खेती का काम करती है। चंचल और स्फूर्तिमयी तितली बाबा रामनाथ और मधुवन को देखभाल करने के साथ-साथ परिश्रमी भी है। मधुवन से शादी होने के बाद जब बाबा रामनाथ चले जाते हैं तो वही बाबा रामनाथ के मिशन को पूरा करती है। पाठशाला चलाती है, दीन-दुखियों को शरण देती है और जो कुछ बंजरिया में पैदा होता है उसी से अपनी गुजार करती है। न वह शैला का अहसान लेती है न इन्द्रदेव का। एक बार बनारस वह इन्द्रदेव के पास जाती अवश्य है पर चुपचाप चली आती है। मधुवन की विधवा बहन राजकुमारी अपनी नन्द को भी वह अपनी शरण में रखकर चीरज देती है। मधुवन यदि न मागता तो शायद वह धामपुर को गोधी के स्वप्नों का गाँव ही नहीं बना देती, बस कि उसने किया है, उसे और भी सुन्दर रूप देती। मधुवन के विषय में नाना प्रकार के प्रवाद उसे उसके प्रति अटूट प्रेम से विचलित नहीं कर पाते और जब वह आता है तब उसे वह उसकी धरोहर मोहन को सौंपकर धन्य हो उठती है। वह आदर्श चरित्र की मूक, सेवा-भावी, उदार, स्वाभिमानो और दृढ़ नारी है, जो अपने कार्य में स्वावलम्बन के साथ जुड़ी रहती है। इसके साथ ही शैला का चरित्र है। शैला का भारत से सम्बन्ध है, उसके माँ-बाप यहाँ रह चुके हैं और उसके मामा बार्टली की नील कोठी का उबाड़ खरडहर अब भी उसकी पुरातन स्मृति को जीवित रखे हुए है। वह अपनी माँ की तरह ही दयालु है। बाबा रामनाथ से वह संस्कृत पढ़ती है, वह भी उसको इन्द्रदेव ने सिखा ही दी थी। साड़ी भी उसे अच्छी लगती है और उसके व्यवहार से वह भारतीय ही जान पड़ती है। मधुवन और तितली के विवाह के पहले उसको हिन्दू धर्म में दीक्षित भी कर लिया गया है। वह गम्भीर प्रकृति की नारी है। नील कोठी में बैंक, अस्पताल, ग्राम-सुधार कार्यालय और प्रचार-विभाग में इतने काम वह करती है। साथ ही तितली को सहायता करती है। अपने कारण इन्द्रदेव की पारिवारिक प्रतिष्ठा को जो घक्का लगा है, उसी को देखकर वह अलग हो जाती है पर इन्द्रदेव को अपने प्राणों से अलग नहीं कर पाती। चकचन्दी अप्रसन्न वाटसन की ओर वह झुकती अवश्य है पर उसका कारण इन्द्रदेव की उदासीनता और विरक्ति है। जो माधुरी और श्यामदुलारी उससे घृणा करती हैं, वे दो अंग में उसे समस्त सम्पत्ति सौंपकर घर की रानी बना देती है। यह उसके चरित्र की महत्ता है। अन्य नारी पात्रों में रिमी का चरित्र ऐसा नहीं जो द्रुत विकसित कहा जा सके। अनकरी एक नर्स के रूप में आती है पर कलह-उत्पन्न कर अपनी विलास-शक्ति के कारण श्यामलाल जैसे सराफी के पास जाती है। तैयार करता है जो उसके

के साथ विश्वासपात करती है और किसी की नहीं है। रूप का सौदा करना ही उसका ध्येय है। श्यामदुलारी कट्टर हिन्दू महिला है, जो कृतकृत्य में बुरी तरह विश्वास रखती है। माधुरी शराबी पति से परेशान ईर्ष्यालु महिला है, जो स्वयं अधिकार की लालसा से अपने भाई इन्द्रदेव की सम्पत्ति को हड़पने का यत्न करती है पर नासमर्थ इतनी कि अनबरी जैसी चंट नारी की बातों में आ जाती है। राजकुमारी बाल-विधवा है, जो मुखदेव चौबे की ओर खिंचकर अपने जीवन को सुख से बिताना चाहती है। मलिया नीच जाति की है पर श्यामलाल को वासनामयी दृष्टि का तिरस्कार कर मेहनत-मजदूरी करना पसंद करती है, जमींदार की खाती-पीती नौकरानी नहीं। यों तितली और शैला को छोड़कर अन्य नारी पात्रों की पूरी रूपरेखा नहीं है। उनके जीवन की एक-दो घटनाएँ ही यहाँ हैं। उनसे ही उनके चरित्र का आभास मिल सकता है, पर वे घटनाएँ हैं ऐसी, जो उनके चरित्र की मुख्य विशेषता को स्पष्ट करती हैं।

पुरुष पात्रों में आरम्भ में सबसे प्रमुख आकर्षण बाबा रामनाथ हैं। अपने आश्रय-दाता देवनन्दन की अनाथ कन्या को अपनी बेटी की भाँति पालने वाले बाबा रामनाथ भारतीय संस्कृति के पुजारी हैं और परिश्रम करने में हिचकते नहीं। वे दल चलाने की गौरव की बात समझते हैं और गाँव के लोगों को स्वावलम्बन का पाठ पढ़ाते हैं। यही कारण है कि मधुवन जिसका वंश बढ़ा देंचा है, तरकारियों उगाकर शहर में बेचने जाता है और इसमें लज्जा का अनुभव नहीं करता। स्वयं तितली बंजरिया को एक स्वावलम्बी परिवार बना देती है। बड़े स्वतंत्र विचार हैं बाबा रामनाथ के। बनारस में शास्त्रार्थ हुआ तो सनातनी गुरु के विरुद्ध आर्य समाजी विचारों का समर्थन करने में भी न चूके और चले आए। निश्चय ऐसा दृढ़ कि राजकुमारी और मुखदेव चौबे के लाख समझाने और धमकी देने पर भी तितली का विवाह मधुवन से कर दिया। उनका व्यक्तित्व इतना तेजोमय और प्रदीप्त है कि शैला भी उनसे प्रभावित हो हिन्दू धर्म की दीक्षा ले लेती है। तितली और मधुवन को विवाह-अन्धन में बाँधकर वे संन्यास ले लेते हैं। उसके बाद मधुवन आता है। मधुवन एक बहुत बड़े जमींदार का लड़का है, जिसके पिता ने मुफ्त में सब कुछ स्वाहा कर उसे बंगाल बना दिया है। इसलिए उसमें वंश-गौरव पर्याप्त मात्रा में है। यद्यपि वह साधारण मजदूर की भाँति दृष्टियाँ तोड़ता है तथापि अन्याय बरदाश्त नहीं कर सकता। उसके चरित्र के विकास का अवसर बाबा रामनाथ के चले जाने के बाद आता है। जब वह दंगल में बाबू श्यामलाल के पहलवान को पछाड़ देता है और उससे तहसीलदार और मुखदेव चौबे जलने लगते हैं। उसके बाद तो जहाँ अन्याय होता

कटों के झगड़े को देखकर लाठी के कौशल दिखाने लगता है, एक धिरे हुए व्यक्ति की रक्षा करता है, श्यामलाल और मैना को रिश्ते से गिरा देता है, सच्चा भुगतता है पर अपनी टेक नहीं छोड़ता । ‘तितली’ में मधुवन के चरित्र की रेखायें बड़ी स्पष्ट हैं । इन्द्रदेव शान्त स्वभाव के व्यक्ति हैं । जिन्हें अपनी अमीरी का कोई अभिमान है न शिष्टा का । गरीबों के प्रति दया और प्रेम तथा सम्पत्ति से विराग उनके चरित्र की विशेषतायें हैं । लन्दन से शैला जैसी अनाथ भिखारिन को अपने साथ ले आते हैं बिना इस बात की चिन्ता किये कि घर में इससे क्या हलचल मचेगी ! उसके कारण उन्हें घर छोड़ना पड़ता है पर बिना किसी कठिनाई के घर छोड़ देते हैं । और बनारस में प्रेबेटस से काम चलाते हैं । शैला के लिए सेवा करने के समस्त साधन जुटाते हैं और तितली को प्राम-सुधार में पूरी-पूरी सहायता देते हैं । वे तहसीलदार और सुखदेव चौबे जैसे मुंहलगे नौकरों की बातों में कभी नहीं आते और अपनी प्रजा के हित का सदैव ध्यान रखते हैं । वस्तुतः रामनाथ, शैला, मधुवन और तितली को उन्हीं के त्याग और सेवा-भावना द्वारा अपने विरास का क्षेत्र मिलता है । अन्त में वे शैला के साथ विवाह कर रहने लगते हैं । वाट्सन बड़े कर्तव्यपरायण और पवित्र आचरण के व्यक्ति हैं । वे चाहते तो शैला की कमजोरी का फायदा उठा सकते थे पर उन्होंने स्वयं शैला को इन्द्रदेव के साथ जाकर रहने की प्रेरणा देकर उसका भ्रम दूर कर दिया । वे तितली की सहायता करते हैं । महन्त अपनी जाति के अनुसार विलासी हैं । सुखदेव चौबे और तहसीलदार भी कामुक और नीच प्रवृत्ति के व्यक्ति हैं । श्यामलाल बाबू तो वासना के कीड़े ही हैं । अपनी पत्नी और बच्चे की उपेक्षा कर वे वेश्याओं के पीछे लगे रहते हैं । दुश्चरित्रता की सीमा तो तब होती है जब वे अपनी ससुगल में कहारी मलिया पर बलात्कार करना चाहते हैं । अनवरी को तो लेकर ही भाग जाते हैं । हृद दर्जे के वेशर्म और निकम्मे आदमी के रूप में श्यामलाल बाबू का चित्र स्पष्ट है । अन्य पात्रों में गाँव में रामजस और महेंद्र महन्तों का और शहर में गिरहकटों के सरदार रामाचार पाण्डे और चारसौ बीस करके पैसा कमाने वालों में बीरू बाबू के चरित्र अपनी जगह खूब हैं । इन सभी पात्रों में रामजस का चरित्र सबसे सुन्दर है ।

लेकिन ‘तितली’ उपन्यास का महत्त्व पात्रों के चरित्र-विकास की दृष्टि से न होकर ग्राम्य-चित्रण की दृष्टि से है । प्रसाद जी ने इसमें सामन्तीय वातावरण का चित्र दिया है । उन्होंने दिखाया है कि अब यह व्यवस्था बहुत जल्द समाप्त होने वाली है । इस उद्देश्य को स्पष्ट करने के लिए प्रसाद जी ने एक ओर तो जमींदारों का भिड़ना बताया है और दूसरी ओर भूमिहीन किसानों के भीतर विद्रोह की भावना दिखाई है । मधुवन, जिसके पिता शेरकोट के किले में राजा की तरह रहते थे, आज बीषा-दो बीषा खेत से पेट भरता है । मधुवन की स्थिति देखिए—‘शेरकोट के कुलीन जमींदार मधुवन के पास अब तीन

बीचे खेत है और वही खरबहर-सा शेरकोट है, इसके अतिरिक्त और कुछ चाहे न बचा हो किन्तु पुरानी गौरव-गाथाएँ तो आज भी सजीव हैं। किसी समय शेरकोट के नाम से लोग सम्मान के साथ सर झुकाते थे।” (‘तितली’ पृष्ठ ५१) भूमिहीन किसानों के विद्रोह का पता घेदखली के शिकार रामजस के उन शब्दों से लगता है, जो उसने गाँव छोड़कर जाते हुए मुखदेव चौबे से कहे हैं। वह जाते समय खेत में लड़कों के साथ मोज कर रहा है। मुखदेव चौबे उसे समझाने आता है और चेन्न की घमकी देता है तो वह कहता है—
 “यह खेत तुम्हारे बाप का है ? मैंने इसे छाती का हाड़ तोड़कर जोता-बोया है, मेरा अन्न है, मैं छुड़ा देता हूँ। तुम होते कौन हो ?” (‘तितली’ पृष्ठ ७६) यही नहीं; यह लाठी ने उसका सर भी फोड़ता है।

सामन्तीय व्यवस्था के पतन की सूचना के साथ प्रसाद जी ने ग्राम्य-जीवन के और भी चित्र दिये हैं। उनमें ग्रामीणों की दयनीय दशा का चित्र खींचते हुए प्रसाद जी ने जमींदारों और उनके कारिन्दों के अत्याचारों तथा महाजनो के शोषण की ओर संकेत किया है। ‘तितली’ में महाजन का कार्य महन्त से लिया गया है, जो बिहारी जी के नाम पर अनाप-सनाप सूद लेता है। ऐसा करके प्रसाद ने धर्म की शोषण का प्रमुख साधन बना दिया है। तहसीलदार किस प्रकार मधुवन और रामजस का गाँव में रहना मुश्किल कर देता है, यह उनके खेत की घेदखली से मालूम हो जाता है। यही क्यों बहु-बेटियों की हज्जत भी गाँव में नहीं बच पाती। महन्त परिस्थिति का लाभ उठाकर राजकुमारी के चरित्र को भ्रष्ट करना चाहता है और श्यामलाल बाबू मुलिया कदारी पर बलात्कार करने पर उद्यत हैं और इसमें जमींदारों के मुखदेव चौबे जैसे गुण सहायक होते हैं। बाबा रामनाथ जैसे तपस्वी यदि गाँव में सुराहियों को दूर कराने जायें तो उनका जीवन भी संकट में पड़ जाता है। शैला से मधुवन कहता है—“मेम साहब ! गरीब की कोई मुनता है ! आप ही कहिए न। किसी ब्याह में रमुआ ने दस रुपये लिये। वह हल चलाता मर गया। जिसका ब्याह हुआ उस दस रुपये से, वह भी उन्हीं रुपये से हल चलाने लगा। उनके भी लड़के यदि हल चलाने के दर ने पबराकर कलकत्ते भाग जायें तो इसमें बाबा जी का क्या दोष है ?” (‘तितली’ पृष्ठ ६६) प्रसाद जी ने गाँव छोड़कर शहर भागने वालों के जीवन की कठण दशा की ओर भी यहाँ संकेत किया है। प्रेमचन्द के ‘गोदान’ में उनके नायक होरी का लड़का ‘गोबर’ भी गाँव की इसी विषम परिस्थिति से परेशान होकर शहरी जीवन की अच्छा बताने लगता है। वस्तुतः स्थिति हो ऐसी है। लेकिन हम बटिनाई में भी रत्नलक्ष्मी में रसीले गीत गुँजे हैं और अनाव पर चलते हुए चिलम के दीरों के गाथ डोल-मजीरा का सम्मिलित स्वर गुँजता है—“निर्धन किसानों में किसी ने अपनी पुरानी चादर को पीले रंग में रंग लिया तो किसी की पगड़ी ही बचे हुए पीले रंग में रंगी है। आज बगन्त पंचमी दे न ! सबके पाग कोई न कोई पीला कपड़ा है।

दरिद्रता में भी पर्व और उत्सव तो मनाये ही जायेंगे। महँग महतो के अलाव के पास भी ग्रामीणों का एक ऐसा ही मुण्ड बैठा है। जो की कच्ची वालों को भूनकर गुड़ मिलाकर लोग ‘नवान’ कर रहे हैं, चिलम टण्डी नहीं होने पाती। एक लड़का जिसका कण्ठ सुरीला था, वसन्त गा रहा था—‘गाती कोयलिया डार-डार।’ (‘तितली’; पृष्ठ १३३)। यह विनोद भी वे स्वतन्त्रता से नहीं कर पाते। ‘तितली’ में भी जब किसान यह आनन्द मना रहे हैं तब तहसीलदार आकर कहता है—“महँगु !” और समा विश्रंखल हो जाती है। प्रसाद जी का ग्राम्य-जीवन का चित्र उतना गहरे रंग का तो नहीं है, जितना प्रेमचन्द का होता है पर फिर भी उन्हें सफलता अवश्य मिली है। उनके चित्रों के हलके होने का एक कारण यह भी है कि प्रसाद ने ग्रामों को नागरिक की दृष्टि से देखा था। जब कि प्रेमचन्द ने उन्हें एक ग्रामीण की दृष्टि से देखा था। इसलिए उनका कहना था कि गाँवों के सुधार के लिए “कुछ पढ़े-लिखे लोगों को नागरिकता के प्रलोभनों को छोड़कर देश के गाँवों में बिखर जाना चाहिए।” (‘तितली’; पृष्ठ २०६)। लेकिन सब जानते हैं कि यह बीमारी का स्थायी इलाज नहीं है। इस प्रकार के प्रयत्नों द्वारा जिस आदर्श ग्राम का चित्र प्रसाद जी ने दिया है (‘तितली’; पृष्ठ २६५) यह बिना अर्थ-व्यवस्था बदले सम्भव नहीं। हाँ, उसकी कल्पना के लिए यह एक अच्छा चित्र है। इस पर गांधी विचारधारा का प्रभाव तो स्पष्ट है ही।

‘तितली’ यद्यपि ग्राम्य-चित्र है तथापि उसमें प्रसाद जी ने अपनी प्रकृति के अनुकूल भारतीय संस्कृति की महत्ता और सामाजिक तथा पारिवारिक विपन्नता का भी दिग्दर्शन कराया है। भारतीय संस्कृति की उच्चता शैला और इन्द्रदेव के मिलन और बाबा रामनाथ तथा शैला के वार्तालाप में दिखाई देती है। शैला का संस्कृत की ओर मुकना और हिन्दू धर्म में दीक्षा लेना इसका प्रमाण है। एक बार जब इन्द्रदेव शैला के संस्कृत पढ़ने को स्वीकृत करते हैं तो शैला कहती है—“यह स्वीकृत नहीं है, मैं तुम्हारे समीप आने का प्रयत्न कर रही हूँ—तुम्हारी संस्कृति का अध्ययन करके।” बाबा रामनाथ के रूप में तो स्वयं प्रसाद जी ही बोल रहे हैं। बाबा रामनाथ और शैला का भारतीय तथा यूरोपीय संस्कृति पर पूरा वार्तालाप (पृष्ठ ६४ से ६६ तक) आर्य संस्कृति की महत्ता का संकेत है। यहाँ प्रसाद जी ने बाबा रामनाथ के मुँह से कहलाया है—“आज सब लोग कहते हैं कि ईसाई धर्म सेमेटिक है किन्तु तुम जानती हो यः सेमेटिक धर्म क्यों सेमेटिक जाति के द्वारा अस्वीकृत हुआ ? नहीं, वास्तव में वह विदेशी था। उनके लिए, वह आर्य-सन्देश था। और कभी इस पर भी विचार किया है तुमने कि वह क्यों आर्य जाति की शाखा में फला-फूला ? वह उसी जाति के आर्य संस्कारों के साथ विकसित हुआ, क्योंकि तुम लोगों के जीवन में ग्रीस और रोम का आर्य संस्कृति का प्रभाव सोलह आने था हाँ, उसी का यह परिवर्तित रूप संसार की ओलों में चक्काचौंच उत्पन्न कर रहा है। किन्तु

व्यक्तिगत पवित्रता को अधिक महत्त्व देने वाला वेदान्त आत्मशुद्धि का प्रचारक है, इसी-लिए इसमें संघर्ष प्रार्थनाओं की प्रधानता नहीं। ('तितली'; पृष्ठ ६५)

सामाजिक विषमता की ओर प्रसाद ने 'तितली' के विलासी और कामुक पात्रों के चित्रों से संकेत किया है। समाज का यह यथार्थ चित्र है जो 'कंकाल' चित्र जैसा ही है। श्यामलाल बाबू, महन्त, सुखदेव चौबे, अनवरी, मैना, राजकुमारी सब वासना के कारण मतवाले हैं। मैना तो बेर्या-ही है, अनवरी भी किसी बेर्या से कम नहीं है। लेडी डाक्टरों और नर्सों में अधिकार की यही अवस्था है। राजकुमारी जैसी बाल-विधवाएँ प्रयत्न करने पर भी अक्सर आने पर अपनी वासना के वेग को दबा सकने में असमर्थ रहती हैं। प्रसाद ने इनमें से किसी पात्र के चरित्र में हृदय-परिवर्तन के सिद्धान्त को नहीं अपनाया। केवल राजकुमारी ही तितली के कारण संयमित मिलती है, अन्यथा शेष सभी पात्र अपने वास्तविक रूप में बने रहते हैं।

पारिवारिक कलह के कारण सम्मिलित कुटुम्ब-प्रयाज बर्बर हो रही है, इस पर प्रसाद जी ने बहुत जोर दिया है। ऐसा लगता है कि स्वयं वे इसका अनुभव कर चुके थे। माधुरी के पति के विलास ने उसे असहाय बना दिया था। जिसके कारण वह अपने और अपने पुत्र के भविष्य के विषय में चिन्तित थी। इसी के परिणामस्वरूप उसने अपने भाई की सम्पत्ति पर अधिकार करने का विचार किया था। उसकी आर्थिक पराधीनता ने उसे पारिवारिक कलह और पक्षपात के लिए उकसाया। अनवरी ने इसका लाभ उठाकर उसे और पक्षपात किया। पारिवारिक कलह के कारणों पर प्रकाश डालते हुए वे एक स्थान पर कहते हैं—“प्रत्येक प्राणी अपनी व्यक्तिगत चेतना के उदय होने पर, एक कुटुम्ब में रहने के कारण अपने को प्रतिकूल परिस्थिति में देखता है इसलिए सम्मिलित कुटुम्ब का जीवन दुःखदायी हो रहा है।” ('तितली'; पृष्ठ १०६)। इस प्रसंग में माधुरी और श्यामलाल दोनों की मनोवृत्तियों का बड़ा सुन्दर चित्रण हुआ है।

एक बात प्रसाद ने और की है और वह यह कि तितली की पृष्ठभूमि ग्राम की होते हुए भी नगर के लोगों की मनोवृत्ति पर भी उन्होंने पर्याप्त प्रकाश डाला है। मुकुन्दलाल और नन्दरानी वहाँ उच्च वर्ग के नागरिकों के प्रतिनिधि हैं, वहाँ रामाचार पाण्डेय और वीरू बाबू निम्न वर्ग के। लन्दन में भी वे दरिद्रों की ओर दृष्टिपात करने में पीछे नहीं रहते हैं और कलकत्ते में भी वीरू बाबू के घर में निर्धनता का गंगा नाच दिखाने में नहीं चूके। लेकिन जेने गाँव में नयुवन परिधन में विश्वास रखता है वैसे ही वीरू बाबू के दल का ननी गोपाल धोखेपट्टी की ओढ़कर इमानदारी की क्यार में विश्वास रखता है।

कला की दृष्टि से देखें तो 'तितली' बड़ा सुन्दर उपन्यास है। पूरे उपन्यास को चार खण्डों में बाँटा गया है। प्रथम खण्ड में उपन्यास के सभी प्रमुख पात्रों का परिचय है।

रामनाथ तितली (बंजो), इन्द्रदेव, शैला, श्यामदुलारी, माधुरी, श्यामलाल बाबू, मधुवन (मधुआ), राजकुमारी, मलिया, रामदीन, शैला के माता-पिता और नील कोठी आदि कोई ऐसी चीज नहीं जिसका परिचय नहीं। दूसरे खण्ड में कथा का विकास होता है। शैला का हिन्दू धर्म में दीक्षित होना, मधुवन और तितली का विवाह, राजकुमारी और चौबे का सम्बन्ध, सुखदेव चौबे और तहसीलदार की वदमाशियाँ, श्यामलाल की विलासिता, अनवरी की कूटनीतिज्ञता सब अपना-अपना रंग लाती हैं। संपर्प बढ़ता है। तीसरी कथा के प्रमुख पात्रों की चारित्रिक विशेषताएँ और स्पष्ट होती हैं। इन्द्रदेव घर छोड़कर बैरिस्टरी करने चले जाते हैं, शैला ग्राम-सुधार में लगती है, मधुवन और तितली बंजरिया को आश्रय करते हैं, रामनाथ संन्यासी हो जाते हैं। सुखदेव चौबे की पिटाई होती है और तहसीलदार के आतंक का विरोध आरम्भ होता है। चतुर्थ खण्ड में राजस वृत्ति के पात्र महन्त, चौबे, तहसीलदार, मैना आदि हाथी से कुचलकर मरते हैं, इन्द्रदेव, शैला का विवाह होता है और माधुरी को उन्हें सौंपकर श्यामदुलारी स्वर्ग जाती है, तितली धामपुर को आदर्श ग्राम बनाती है, जिसमें शैला का भी पर्याप्त सहयोग रहता है, मधुवन लौट आता है। कुछ बातें खटकने वाली हैं। एक तो हाथी के बिगड़ने का वर्णन दो स्थानों पर हुआ है। पता नहीं प्रसाद जी ने नहीं दोबारा हाथी इसलिए तो नहीं बिगड़वाया कि एक बार मधुवन द्वारा जिस मैना बेरिया की हाथी से रक्षा की गई थी, कहीं दोबारा उसी को हाथी से मरवाने की भावना तो उनमें नहीं थी। सोचा हो बिश्वासघाती मैना के साथ श्रव की बार धूत सुखदेव चौबे और मूर तहसीलदार और विलासी महन्त को भी कुचलवा दिया जाय। हाथड़े में गिरहकटों के बीच लड़ाई में मधुवन को न फँसाकर वीरू बाबू वाले प्रसंग से भी काम चलाया जा सकता था। प्रसाद जी के संयोग तत्त्व ने भी कुछ अस्वाभाविकता ला दी है। शैला को इन्द्रदेव लाते हैं और वह भारत से सम्बन्धित निकलती है, इसी प्रकार उसका बाप भी अचानक आ पहुँचता है। मधुवन विहारी जी के मण्डिर के पास खड़ा है ताकि महन्त द्वारा अपनी बहिन पर बलात्कार किये जाते समय पहुँचकर उसका गला दबाने के लिए ऊँची दीवार को फाँटकर निकल जाय। वह जब घर से भागता है तो उसे रामदीन मिल जाता है चुनार में। वह न भी मिलता तो क्या था? इसी प्रकार बेल से छूटने पर ननी गोपाल मिलता है मानो वह उसकी प्रतीक्षा ही कर रहा हो।

भाषा-शैली के लिए तो कुछ कहना व्यर्थ है। प्रसाद ने शैला और तितली के रूप-वर्णन और प्रकृति-चित्रण में अपनी मावुछता का पूरा परिचय दिया है। इन्द्रदेव, मधुवन, शैला और तितली के अन्तर्द्वन्द्व का चित्रण तो अत्यन्त ही सुन्दर है। उसके उनके चरित्रों में विशेष आकर्षण आ गया है। कहीं-कहीं तो परिस्थिति से भयभीत मनुष्य का चित्र अद्वितीय बन पड़ा है। तितली के विवाह के समय, जब वह बेदी पर थी,

अनवरी, सुखदेव और राखकुमारी वाट्सन से विवाह को रोकने के लिए कहते हैं तो तितली की दशा ठीक गाँव के समीप रेलवे लाइन के तार को पकड़े हुए उस बालक सी थी, जिसके सामने से डाकगाड़ी मरु-मरु करती हुई निकल जाती है—सैकड़ों तिर-छिड़ियों से निकलते रहते हैं, पर पहचान में एक भी नहीं आते, न तो उनकी आकृति या वर्ण-रेखाओं का ही कुछ पता चलता है। वह अपनी सारी बिडम्बना को हटाकर अपनी हड़ता में खड़ी रहने का प्रयत्न करने लगी। ('तितली' पृष्ठ ११६;) जीवन के क्षणों को प्रकट करने वाली सूक्तियों की मरमार से तो 'तितली' भरी पड़ी है। इन सूक्तियों से कथोपकथन तो शक्तिशाली बने हैं पाशों के चरित्रों को भी विकसित होने में भी सहायता मिली है। 'मानव स्वभाव है; वह अपने सुख को विस्तृत करना चाहता है। और भी, केवल वह अपने सुख से ही सुखी नहीं होता, कभी-कभी दूसरों को दुःखी करके, अश्रमानित करके, अपने मान को, सुख को प्रतिष्ठित करता है।' (पृष्ठ ४७) 'अन्य लोगों के कलह से थोड़ी देर मनोविनोद कर लेने की मात्रा मनुष्य की साधारण मनोवृत्तियों में प्रायः मिलती है।' (पृष्ठ ५५) 'दूमरों से बड़ी बात सुनने पर जिने कि अपनों से सुनने की आशा रहती है—मनुष्य के मन में एक ठेस लगती है।' (पृष्ठ ७६) 'प्रेम चतुर मनुष्य के लिए नहीं वह तो शिशु से सरल हृदयों की वस्तु है।' (पृष्ठ ११३) 'अपनी किसी भी वस्तु की प्रशंसा कराने की साध बड़ी मीठी होती है, चाहे उसका मूल कुछ भी न हो।' (पृष्ठ १५५) 'दूमरों की दया सब लोग खोजते हैं और स्वयं करनी पड़े तो कान पर हाथ रख लेते हैं।' (पृष्ठ १८२) 'मनुष्य अपने त्याग से जब प्रेम को आभारी बनाता है तब उसका रिक्त कोष बरसे हुए बादलों पर पश्चिम के सूर्य के रत्नलोक के समान चमक उठता है।' (पृष्ठ २०५) 'वृद्धास्था में मोह और भी प्रबल हो जाता है।' (पृष्ठ २३८) इनमें प्रसाद की सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि का पता चलता है। जीवन के अनुभवों का उनका ज्ञान कितना गहरा था यह इस उद्धरण से पता लगता है—'विरोधी कभी-कभी बड़े मनोरंजक रूप में मनुष्य के पाग धीरे से आता है और अपनी कारुणिक सृष्टि में मनुष्य को अपना समर्पण करने के लिए बाध्य करता है—अदमर देता है—प्रमाण ढूँढ़ लाता है। और फिर; आँखों में लाली, मन में घृणा, लड़ने का उन्माद और उमंग सुप्त—सब अपने-अपने कोनों से निकलकर उगरे हों में हों मिलाने लगते हैं।' (पृष्ठ ६२) चिन्तात्मक भाषा का उदाहरण देवना हो तो इन पंक्तियों में देखिये—'शेना ने अपनी मोली आँखों को एक बार ऊपर उठाया, सामने में एतद्दृश्य की पीली तिरछा ने उन्हें धक्का दिया, वे फिर नीचे झुक गईं।' (पृष्ठ २२) या 'कुत्तर में भरी प्राण-वर्षा, एक दूसरे की आलोचना में हँसी परती हुई, अपने रंग-विरंगे वस्त्रों में रीक शब्द-रसमय लेनों की तरह तरंगाक्षित और नवल हो रही थी।' (पृष्ठ १५५) वही-वही वास्तव-विन्यास पूर्ण हो गया है। 'उसकी आँखों में छाँट

निकल रहा था ।’ (पृष्ठ १३६) और ‘भइया, सबका दिन बदलता है’ (पृष्ठ २१६) ऐसे ही प्रयोग हैं । इतना होने पर प्रसाद की भाषा-शैली का अपना एक अलग सौन्दर्य है, जिसका प्राण है कल्पना की रंगीनी और मालुकता की गहराई । ‘तितली’ में ये दोनों बातें पर्याप्त मात्रा में हैं ।

प्रसाद की अधूरी 'इरावती'

[प्राणमोहन सिंह]

जीवन जगत का मौलिक संघर्ष चिरन्तन है। बाह्य रूप समय की प्रतिच्छाया से परिवर्तित होता रहता है। युग प्रवर्तक वर्तमान संघर्षों के मौलिक उद्गमों का अन्वेषण युग के पीछे मौलिक आवरणों से निकलकर करता है। स्वर्गीय जयशंकर प्रसाद ऐसे ही एक महान् अन्वेषक थे। जीवन, कला और दर्शन का साक्षात्कार इन्होंने इतिहास के रहस्यमय पृष्ठों पर किया है। इन अन्वेषणों में इन्होंने जो कुछ पाया उसकी अभिव्यक्ति हिन्दी-साहित्य के विभिन्न अंगों को प्राप्त है।

अभिव्यक्ति की पावन लहरें समष्टि-सागर से व्यष्टि तट की ओर आतीं, और तट की छाप लेकर पुनः जगत सागर की ओर लौट जाती हैं। यद्यपि तट की ओर जाने वाली व्यष्टि लहरें बड़ी सतर्कता से तट की ओर जाती हैं, पर मौलिक साधनों की निःसार्यकता के कारण कुछ अधूरी ही रह जाती हैं। इन अपूर्ण कल्पना-लहरों के प्रति हमारी कवया और सद्मानुभूति सहज और स्वाभाविक हो जाती है। प्रसाद की 'इरावती' ऐसी ही एक अपूर्ण अभिव्यक्ति की लहर है, जो तट छूते-छूते नियति के कठोर शासन में विशृंखल होकर विलीन हो जाती है। 'चित्र बनते-बनते बिगड़ जाता है।' लेखक का यह वाक्य कितना व्यापक अर्थ रखता है। इन्हें क्या पता था कि त्रिन् बनते-बिगड़ते चित्रों के लिए इन्होंने कूची उठाई थी, वह चित्र भी बनते-बनते बिगड़ जायगा या अपूर्ण ही रह जायगा।

कलाकार अपनी अमूर्त कल्पना को कला के अनन्त पट पर चित्रित करते-करते परिभ्रान्त हो जाता है, फिर भी वह अपने हृदय के सारे रंग उस पट पर नहीं चढ़ा सकता है। इसलिए कलाकार का जीवन सदा अतृप्त रहता है; लेकिन सच कहा जाय तो यही अतृप्ति कलानार का जीवन है। एक चित्र का निर्माण हो जाने के बाद ही कलाकार के उर्वर मस्तिष्क में दूसरे की कल्पना आ जाती है। यह कोई निमित्त नहीं कि दूसरी कल्पना सर्वथा मौलिक ही हो। उसमें प्रथम की कुछ अमूर्त समस्याएँ भी रह जाती हैं। और सच तो यह है कि कलाकार को निर्मित चित्र की अपेक्षा कल्पित अधिक माता है।

प्रसाद की 'इरावती' इनकी पूर्व रचना 'कामायनी' की उठी समस्या का निदान है। 'कामायनी' का 'मनु' विवश सृष्टि में मानव का बीजारोपण करता है और नारी 'भद्रा' अपने अमूल्य त्याग और ममता से उसका सालन-पालन करती है। विनय के अवशिष्ट कण द्वारा सृष्टि का निर्माण होता है, पर 'इरावती' में मानवता—जो मानव की सर्वश्रेष्ठ

वस्तु है विवेक की अतिवादिता से मानवता को विनष्ट करती है, तथा उसी विनाश से पुनः चिरन्तन सत्य को लेकर मानवता का निर्माण करती है। जैसा उनके संकेत पत्र से विदित होता है। “मानवता ने अपने युगों के जीवन में सृष्टि का विनाश और विनाश से सृष्टि की है। चित्र बनता-बनता बिगड़ जाता है। जैसे प्रत्येक रेखाएँ नयी-तुली होने पर भी कृत्रिमता से असङ्गत हो जाती हैं। फिर से चित्र बनाने के लिए चित्रकार कूचियों को दूसरे पट पर पोंछने लगता है और तब ! हाँ सचमुच वह फूल-सा बन जाता है। अति सुन्दर बनाने के लोभ में प्रायः वस्तु को बीभत्स बना दिया जाता है। फिर तो उससे नाता तोड़ लेना आवश्यक हो जाता है।”

मानवता के विनाश का यही मूल कारण है। युग मानवता (सत्य) के रूप को और अधिक निखारने के लिए उस पर अपनी अनुभूतियों का रंग चढ़ाने लगता है। युग के संघर्षों में मानवता दब जाती है और उस पर व्यक्तिगत विवेक का डोंग अपना आधिपत्य जमा लेता है। जीवन देवता की निष्कलंक प्रतिभा कृत्रिम आवरणों से इतनी धूमिल हो जाती है कि उससे सम्बन्ध स्थापित परखना असम्भव ही नहीं असंभव हो उठता है। पर चिरन्तन रहस्य निर्मूल नहीं होता। उसकी जीर्ण मिति पर पुनः मानवता नये चित्रकार की पोंछी हुई कूची से फूल-सी खिल उठती है।

प्रसाद जी की यह भाव-पीठिका इतिहास के ऐसे ही संगम पर अवस्थित भी है जहाँ एक उन्नत मानवता (बौद्ध धर्म) का विष्वक्सात्मक रूप दिखाई पड़ रहा है और कमशः वह पतन की ही ओर जा रही है। भगवान् तथागत का वह पथ जो एक दिन सम्पूर्ण मानव का गन्तव्य और प्रशस्त पथ था, जिस पर संसार चलने में अपने को सौभाग्यशाली समझता था, वही पथ सम्राट् अशोक की मृत्यु के बाद कण्टकपूर्ण तथा पतन की ओर ले जाने वाला बन जाता है। जहाँ अहिंसा मानवता की सहचरी बनकर सन्बन्ध विहार करती थी वहीं अब हिंसा अहिंसा का गला घोट रही है। अमात्य कुमार गृहस्पतिमित्र अहिंसा की गद्दी पर हिंसात्मक प्रवृत्ति लेकर बैठता है। भोग और विज्ञास की एकत्र पस्तु ही विनाश की चिनगारी बनती है। बुद्ध महाराज शान्तनु की काम-वृत्ति के लिए लाई गई सुवती 'कालिन्दी' बल और पौरुष का विनाश करती है। महाविहार और उसके भिक्षुणी भी साम्राज्य का वैभव समझी जाती है।

सम्पूर्ण आर्यावर्त स्थान वीर-विहीन दिखाई पड़ता है। जैसा महाकाल के पुजारी ब्रह्मचारी के शब्दों से जान पड़ता है। वे अग्निमित्र से कहते हैं—“मुझे अपनी ओलों से देखना होगा कि आर्यावर्त में कहीं पौरुष बच गया है ! कहीं तेज किसी राख में धिपा तो नहीं है। मैंने इन कई महीनों में शास्त्रों का अध्ययन करके जो रहस्य समझ पाया है उसका प्रचार करने के लिए कहीं क्षेत्र है कि नहीं।”

यहाँ मानवता के विनाश और सृजन का संगम है जहाँ एक ओर आर्यों में अहिंसा,

अनात्म और अनित्यता के नाम पर कायरता, अविश्वास और निराशा फैली हुई है वह । दूसरी ओर आत्मज्ञान की आशा, जीर्ण और शिथिल चिरन्तन रहस्य पर नवीन आवरण चढ़ाने का उपक्रम कर रही है । परन्तु पुरातन की पृथ्वी उपेक्षा भी नहीं है क्योंकि उसने मानवता को नये विचारों और नयी योजना का दान दिया है ।

इन्हीं उत्थान और पतन के बीच मानवता पलती है । वर्तमान युग का गाँधीवाद उसी रहस्य का एक नया रूप है जिसमें वाणी को शुद्ध, आत्मा को निर्मल और जीवन-स्तर को ऊँचा उठाने की क्षमता है ।

कला-सौन्दर्य और नारी का अपमान ही मानवता को विनाश की ओर ले जाता है । महाकाल-विग्रह के समस्त उन्मुक्त नृत्य करने वाली 'इरावती' मदान्ध बृहस्पतिमित्र की आँखों में गड़कर भिक्षुणी विहार में आढम्बरपूर्ण संयम और शून्य की उपासना के लिए प्रेरित की जाती है । पला, सौन्दर्य और अभिव्यक्ति की परतन्त्रता से आनन्द की निरूपति में बाधा उत्पन्न होती है । यही बाधा मानव की प्रगति को रोककर नीचे की ओर जाने की प्रेरणा देती है । कर्तव्यनिष्ठ एवं मानवता का पुजारी अग्नि-मित्र मायावी मोह-ममता से पड़कर कर्तव्य-भ्युत हो जाता है । मोह, ममता और वासना में पड़कर भी 'मानव' की सृष्टि 'मनु'-जैसा कर सकता है परन्तु मानवता की सृष्टि मानव, काम और वृष्णा ॥ पड़कर नहीं कर सकता है, और ऐसे समय में जब अहिंसा हमारी हिंसा करने लगती है, प्रेम हमी से द्वेष करने लगता है और धर्म पाप बन जाता है ।

सच कहा जाय तो प्रसाद की वह महान् कल्पना अभी तक केवल भूमिका मात्र ही तैयार कर सकी थी । मानवता का वह मन-भवन बिमल वर्तमान युग की विकल मानवता कुछ क्षण विश्राम पा सकती आर्षि अपूर्ण पड़ा है । प्रसाद जी का औपन्यासिक क्षेत्र में ऐतिहासिक मार्ग द्वारा प्रथम प्रवेश भी कम महत्त्व नहीं रखता । 'कंकाल' और 'तितली' की अपूर्ण आकाक्षा ही 'इरावती' का ऐतिहासिक प्रणय है । वर्तमान और भविष्य की रूपरेखा, अतीत के टूटे-फूटे खण्डहरों में अपनी अनुभूतियों की ज्योति जलाकर प्रकाश करना प्रसाद जी की प्रवृत्ति रही है । इसलिए इतिहास में वे बितने पीछे जा सके उतनी ही अधिक सफलता उन्हें मिली । यहाँ तक कि वे सृष्टि के आदि युग की ओर जाते हैं, जहाँ उन्हें 'मनु' और 'अद्रा' मिलते हैं, जिससे वे अपने जीवन की उ कृष्ट कल्पना को 'कामायनी' का रूप दे सके । 'इरावती' को लेकर भी प्रसाद जी बड़ी सफलता के साथ मानवता के विनाश और सृष्टि के संगम की ओर जा रहे थे, परन्तु नियति के कठोर नियमों के चलने में वे आगे नहीं बढ़ सके और जीवन की संचित अनुभूतियों का अन्तिम चित्र भी अपूर्ण ही रह गया । चित्र बनते-बनते विगड़ गया ।

ऐतिहासिक कृति 'आँसू'

[विनयमोहन शर्मा]

प्रसाद हिन्दी के भावुक कवि और कुशल कलाकार हैं। इसे कोई यदि उनकी एक ही रचना में देखना चाहे, तो उसे 'आँसू' की ओर ही इंगित किया जा सकता है। 'आँसू' की ओर सदसा आकर्षण के दौड़ने के दो ही कारण हैं—एक तो उसमें प्रेम की स्मृति इतनी सत्यता के साथ अभिव्यक्त हुई है कि हमारा कवि के साथ अविलम्ब साधारणीकरण हो जाता है। हम कवि की स्मृति के साथ अपनी सोई हुई वेदना को अपनी ही आँखों में छार्ई हुई पाते हैं, जो उनके आँसुओं के साथ ही बहने लगती है। दूसरा गुण है, उसकी अभिव्यंजना-प्रणाली। यद्यपि विहारी के दोहों में सागर में सागर लहर जुका था, पर प्रसाद ने सागर को इतना प्रच्छन्न रखा है कि वह हर पात्र में समाकर भी अपनी असीमता कायम रखता है। उसमें इतनी व्यापक अभिव्यक्ति है तभी स्व० आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने कहा है—“अभिव्यंजना की प्रगल्भता और विचित्रता के भीतर प्रेम वेदना की दिव्य विभूति का, विश्व के मंगलमय प्रभाव का, सुख और दुःख दोनों को अपनाने की उसकी अपार शक्ति का और उसकी छाया में सौन्दर्य और मंगल के संगम का भी आभास पाया जाता है।”

श्री इलाचन्द्र जोशी के शब्दों में प्रसाद जी की आँसुओं की पंक्तियों ने हिन्दी जगत् को प्रथम बार उस वेदनावाद की मादकता से विभोर किया, भयंकर पाढ़ में सारे युग को परिप्लावित कर देने की जैसी क्षमता प्रसाद जी के इन आँसुओं में रही है, वह हमारे साहित्य के इतिहास में वास्तव में अतुलनीय है।

हम तो यहाँ तक कहेंगे कि यदि 'आँसू' का नकाशन न होता तो 'जायावाद' की भूमि ही निर्दिष्ट रह जाती, अन्तर्भावनाओं की—उन भावनाओं की जो यौवन को झकझोरा करती हैं—अभिव्यक्ति स्पष्ट न हो पाती। यह जायावाद-युग की प्रतिनिधि-रचना है। 'कामायनी' में काव्य दार्शनिकता का स्पष्ट आवरण भी ओढे हुए है। 'आँसू' की दार्शनिकता प्रासंगिक है और वह वहीं ऊपर उठती है, जब हम 'आँसुओं' का अन्तिम ढरना देखते हैं—कवि उन्हें व्यापक बनाने के लिए अपने ही व्यथा के आघात तक अपने को सीमित न रखकर विश्वपीड़ा के साथ समरस होना चाहता है। यों तो प्रारम्भ के आधे से अधिक छन्दों में हम केवल काव्य और कला का ही सौन्दर्य देखते हैं, और मुग्ध हो उठते हैं। हम उन्हीं की 'ध्वनि' को मानो अपने में ही सुनने लगते हैं—कवि, तुम अपने

जरा-से पात्र में रस कहीं से भर लाये जो बरबस समा नहीं रहा है—हम शक्ति हैं, समझ नहीं पाते—ऐसा मधुवन तुम मैं कहीं छिपा या ?

आचार्यों ने कविता के तीन पक्ष माने हैं—वे (१) भाव-पक्ष, (२) विभाव-पक्ष और (३) कला-पक्ष । भाव-पक्ष से कवि का हृदय उद्बलित होता है, विभाव-पक्ष हृदय के उद्बलन का कारण है और कला-पक्ष भाव-पक्ष का व्यक्त रूप है ।

आँसू का आलम्बन—सबसे पहले हम 'आँसू' के विभाव-पक्ष पर दृष्टिपात करेंगे—यह देखने का प्रयत्न करेंगे कि कवि के हृदय को कहीं से ठेस पहुँच रही है, उसकी भावनाओं का आलम्बन क्या है ? 'आँसू' की पूर्व रचना—'भरना' में कवि ने गाया था—

“कर गई प्लावित तन मन सारा,
एक दिन तब अपांग की घारा,
हृदय से भरना—
बहु चला जैसे वृगजल करना,
प्रणय बन्या ने किया पसारा,
कर गई प्लावित तन मन सारा ।”

इस तब में किसकी ओर संकेत है ? किसके कटाक्ष रस से सारा तन-मन प्लावित हो उठा ! यह 'तब' यहाँ का इहलोक का हाड़-माँस का पुतला हो सकता है और उस लोक भी, जो केवल कल्पना से ही स्थित है—जिस तक हमारी शक्तियाँ सहज केन्द्रित होना नहीं चाहती, नहीं जानती ।

प्रसाद के एक आलोचक लिखते हैं—“जीवन के प्रेम-विलासमय मधुर पक्ष की ओर स्वभाविक प्रवृत्ति होने के कारण वे उसे 'प्रियतम' के संयोग-वियोगावलि रहस्य-भावना में—जिसे स्वभाविक रहस्य-भावना से अलग समझना चाहिए—प्रायः रमते पाये जाते हैं । प्रेम-वर्चा के शारीरिक व्यापारों और चेष्टाओं (अभु, स्वेद, चुम्बन, परि-रम्भण, लज्जा की दौड़ो हुई लाली इत्यादि) रंगयेलियों और अटखेलियों, वेदना की कसक और टीस इत्यादि की ओर इनकी दृष्टि विशेष बमती थी । इसी मधुमयी प्रवृत्ति, अनुरूप उनकी प्रकृति के अनन्त क्षेत्र भी वल्लरियों के दान, कलिकाओं की मन्द मुस्कान, सुमनों के मधु-पात्रों पर मँडराते मलिनियों के गुञ्जार, सौरभहर समीर की लपक-झपक पराग-मकरन्द की लूट, छाया के कपोलों पर लज्जा की लाली, आकाश और पृथ्वी, अतुरागमय परि-रम्भ, रजनी के आँसू से भीगे अम्बर, 'चन्द्रमुख पर शरदपन के सरकते अचगुण्डन, मधुमास की मधु-दशा और भूमती मादकता इत्यादि पर अधिक दृष्टि जाती-थी । दूसरे आलोचक भी इसी बात को इन शब्दों में कहते हैं—“प्रसाद जी का काव्य मूलतः मानवीय है ।” इनके विरहीत प्रेमे भी आलोचक हैं, जो प्रसाद की रचनाओं में

रहस्यवाद ही पाते हैं, वे इसे विरह-काव्य तो मानते हैं पर विरह में अलौकिकता का आरोप कर आत्मा को परमात्मा के विरह में आँसू बहाता पाते हैं। हाल ही एक समा-चापत्र में 'आँसू' के कथानक की रोचक खोज पढ़ने को मिली। उसे हम यहाँ मनोविनोद के लिए दे रहे हैं। इसमें (आँसू) सृष्टि के मिलन और विरह का आख्यान है। सवाल उठता है, सृष्टि का यह मिलन और विरह किसे ? 'सुन्दर' से निर सुन्दर से। (फिर सवाल उठता है, यह सुन्दर चिरसुन्दर कौन ? इसका उत्तर आगे ब्रह्म कहकर दिया गया है।)

'आँसू' की कथा लेखक यों देते हैं—

"सृष्टि को एक महामिलन की अवस्था थी। उसमें सर्वतो सुन्दर का विस्तार था। सृष्टि और सुन्दर एक दूसरे से परे पड़े थे। (मिलन की अवस्था थी और परे भी पड़े थे, यह विरोधाभास भी रहस्यमय ही है) आगे और भी सुनिये—वस्तुतः सृष्टि और सुन्दर दो चीजें नहीं थीं। एक ही वस्तु थी—सुन्दर केवल विस्तार पदार्थ का असीम समूह। महामिलन की यह अवस्था एक लम्बे युग तक चलती रही। फिर पदार्थ का पृथक्करण होना शुरू हुआ। पृथ्वी आकाश से अलग हो गई, (तो क्या आकाश और पृथ्वी भी एक थे ?) नक्षत्र अलग हो गये। यह प्रतिक्रिया भी एक लम्बे समय तक चलती रही। भीषण आँधियाँ उठीं, बर्फ की चट्टान पिघल-पिघलकर सागर, सरिता, सरोवर आदि के रूपों में बहने लगी। भीषण आँधियाँ आई, अंधेरा छाया, बिजलियाँ फड़कीं। संक्षेप में सृष्टि विभिन्न तत्वों में बँट गई। फिर सृष्टि चेतना-तत्त्व का विकास हुआ और—सुन्दर—तिरोहित हो गया। तब से सृष्टि का सुन्दर से विरह हो गया। विरह का आविर्भाव क्यों हुआ ? चेतना के कारण। चेतनाशून्य अवस्था में इन्द्र का अस्तित्व न था, सर्वत्र एक ही तत्त्व था—चिरसुन्दर। पर चेतना के उदय के साथ सुख-दुःख का भेद प्रकट होने लगा। अब हजारों सालों से सृष्टि की यह विरहावस्था चली आ रही है। उस सुन्दर का, जो सृष्टि के महामिलन की अवस्था में सर्वत्र विद्यमान था, ज्ञान कवि की प्रतिभा को होता है। उसकी पूर्वं-स्मृति जाग उठती है। कवि सृष्टि के महामिलन की अवस्था का ध्यान करके अब चतुर्दिक विरह का प्रसार देकर नौ-नौ (!) आँसू बहाता है। अन्त में उसे इस बात से आश्वासन प्राप्त होता है कि फिर प्रलय के बादल उठेंगे, भीषण वर्षाएँ होंगी, आँधियाँ आयेंगी, बिजलियाँ चमकेंगी, दिव्य समाप्त हो जायगा, चेतना सुप्त हो जायगी। फिर महामिलन की अवस्था आयेंगी, सर्वत्र सुन्दर का विस्तार प्रस्तावित होगा, आपने प्रथम 'सृष्टि' को प्रेमिका और सुन्दर को प्रियतम का प्रतीक माना, फिर शीघ्र ही अपने विचार को बदल दिया, या यों कहिये सृष्टि प्रेमी है, सुन्दर प्रेम-पात्र। सृष्टि का प्रतिनिधि कवि स्वयं है। आपकी सम्मति में आँसू, सृष्टि, की उत्पत्ति और प्रलय का रूपक है। इसके समर्पण में आप 'आँसू' से निम्न पंक्तियाँ भी

उद्धृत करते थे—

“बलबले सिन्धु के फूटे,
नदाय मालिका टूटी,
नम मुक्त कुन्तला घरणो,
दिललाई देती सूटी ।
छिल छिलकर छाले फोड़े,
मल मलकर मृदुल घरण से,
धुल धुलकर रह बह जाते,
आँसू कदणा के कण से ।”

और इनका इस प्रकार अर्थ करते हैं—

‘महामिलन की अवस्था’ में पदार्थ का प्रबल उष्ण पदार्थ का (शायद आप उस धारणा का उल्लेख करते हैं, जिसमें सृष्टि को आदिमावस्था में आग का गोला कहा गया है) एक असीम समूह था । उसका कुछ हिस्सा फफोलों की तरह फूट गया (यह छिल-छिलकर छाले-फोड़े, वा अर्थ लगाया गया है और सागर के रूप में बह चला । पदार्थ के उस असीम समूह से प्रकारा पुञ्ज के पिघड़-पिघड़ अलग हो गये । ये सब नक्षत्र बन गये । (यह सम्भवतः नक्षत्र मालिका टूटी का अर्थ है) बेचारी यह पृथ्वी नम-मुक्त होकर यानी पदार्थ के उस बृहत्तम समूह से अलग होकर शोभा-विहीन विपरीत काल है, जिसके ऐसी, एक विषया की तरह लूटी हुई, दिखाई देने लगी । बर्फ की चट्टानों पर चट्टानें फिसलने लगीं और फिसलकर पृथ्वी के ऊपर सरिता, सागर और सरोवर के रूप में बन गईं । मानों आनन्द की उस महा सम्पत्ति के छुट जाने पर ये सब आँसू बहा रहे थे ।”

‘आँसू’ को ध्यान से पढ़ने पर लेखक द्वारा निर्दिष्ट ‘रूपक’ की संगति नहीं बैठती । न कहीं बर्फ की चट्टानों के पिघलने का उल्लेख है, न कहीं आँधी और बिजलियों के चलने-गिरने का । लेखक ने

“भ्रंभा भ्रंभोर गर्जन, बिजली है, नीरद माला ।

पाकर इस शून्य हृदय को, सभने आ डेरा डाला ॥”

से पहली पंक्ति के ‘भ्रंभा भ्रंभोर, बिजली और नीरद माला’, शब्दों को लेकर यह कहना तो बरली कि यह सृष्टि पर होने वाले प्रलय का वर्णन है, पर उसी की दूसरी पंक्ति ‘पाकर इस शून्य हृदय को, सभने आ डेरा डाला,’ को सर्वथा विस्मृत कर दिया । यदि वे तनिक विचार करते तो उन्हें भ्रंभा, बिजली और नीरदमाला, मावों की हलचल भेदना और उदासी के प्रतीक जान पड़ते, जो वियोग की दशा में कवि के हृदय को अभिभूत किये हुए थे ।

इसी प्रकार—'झिल-झिलकर चाले फूटे, का (सृष्टि ?) प्रबल उष्ण पदार्थ का कुछ हिस्सा फफोले की तरह फूट गया—अर्थ लेखक की दिमागी कसरत ही प्रतीत होती है। बुलबुले मिथु के फूटे, नक्षत्र मालिका टूटी का अर्थात् उम असीम समूह से प्रकाश-पुत्र के पिण्ड के पिण्ड अलग हो गये। ये सब नक्षत्र बन गये, यह भी असंगत है। पंक्ति में नक्षत्रपालिका के बनने का भाव कहा है ? यहाँ तो उसके टूटने की चर्चा है। आगे नभ-मुक्त कुन्तला धरणी का अर्थ बेचारी यह पृथ्वी नभ-मुक्त होकर यानी पदार्थ के उम बृहत्तम समूह से अलग होकर किया गया है। इससे क्या यह समझा जाय कि नभ पृथ्वी के समान ठोस विस्तृत पदार्थ है, जिसका एक टुकड़ा यह पृथ्वी है ? यह बात विज्ञान में सिद्ध नहीं होती। फिर मुक्त-कुन्तला का विरलेयण हो जाने पर उसका 'नभ' से क्या सम्बन्ध जोड़ा गया है, यह स्पष्ट नहीं है। इतनी खोजतान करने पर भी लेखक अन्त तक सृष्टि के सर्जन और विसर्जन (प्रलय) की वैज्ञानिक कहानी का पूर्ण निर्वाह नहीं कर पाये। अतः अन्त में उन्होंने यह लिखकर भ्रमण से छुटी पा ली कि, 'आँसू' के कथानक में वैज्ञानिकता-अवैज्ञानिकता दोनों हैं। "यह सब गड़बड़भाला इसलिये हो गया कि लेखक ने प्रसाद के प्रतीकों को टीक रूप में पकड़ने की चेष्टा नहीं की और न उनकी संगति ही वे जमा पाये। कवि की अभिव्यक्ति व्यापक होती है। पाठक उसे अपनी बुद्धि के अनुसार अर्थ देने के लिए स्वतन्त्र हैं, पर अर्थ ऐसा हो जो अंगति के चारों खूँटे घेर ले।" 'आँसू' में कला की मजबूती इतनी अधिक है कि पाठक उसमें मनमाना अर्थ खोज सकता है पर वही अर्थ मान्य होना चाहिए जिसका अन्त तक निर्वाह हो सके। इसीलिए हमने उसे मानवीय काव्य माना है—रहस्यवादी नहीं। शुद्ध रहस्यवादी रचनाओं में 'अन्तमयोप' के प्रति विरक्ति पाई जाती है, चैतन्य मनोमय, और 'आनन्दमय' कोषों में एकता का अनुभव करता है। अन्तिम कोटि की रचनाएँ चाहे जो कहलावें, काव्य के अन्तर्गत नहीं आती। उनसे बुद्धि का कुन्तल दूर हो सकता है, हृदय की प्यास नहीं बुझ सकती।

'आँसू' में व्यक्ति के प्रति ही आकांक्षा प्रकट की गई है। इसमें अन्तमय कोष का स्थूल सौन्दर्य का आकर्षण प्रबल है, जो निम्न उद्गारों से स्पष्ट है :—

- (१)—इस हृदय कमल का घिरना,
अल-अलकों की उलझन में,
(२)—झाँधा या विष्णु को किसने,
इन काली जंजीरों से,
(३)—यो किस अनंग के धनु की,
वह शिथिल सिजनी जुहरी,
अलबेली बाहु लता या,
तनु छवि-सर की नव लहरी ?"

आदि शब्दों में—स्थूल शरीर का नखशिख वर्णन ही है। अतः 'आँसू' का आधार असीम व्यक्ति है, जिसके मिलन सुख की स्मृति ने कवि के हृदय में वेदना-लोक की सृष्टि की है। यह अवश्य है कि कवि ने यत्र-तत्र परोक्ष का संकेत कर उसे श्रलौकिकता की आभा से दीप्त करने का प्रयास किया है, जिससे ऐसा भासने लगता है कि कवि का उस विराट से साक्षात्कार हो चुका है। निम्न पंक्तियों में कुछ ऐसा ही संकेत है—

“(१)—कुछ शेष चिन्ह हैं केवल,
मेरे उस महामिलन के

(२)—आती है शून्य क्षितिज से
क्यों लौट प्रतिध्वनि मेरी ?”

परन्तु इन संकेतों ने विद्यमान रहते हुए भी रचना का आधार एक दम पारलौकिक नहीं माना जा सकता। प्रेमी के लिए उसके प्रिय का क्षणिक मिलन—ऐसा मिलन, जिसे वह अन्तिम समझ चुका है, महामिलन, ही है, और आँसू, की 'स्मृतियों की बस्ती,' में तो हमें प्रिय की पार्थिव अंग शोभा ही नहीं, प्रेमी और प्रिय, के शरीर—व्यापारों की झोंकी भी मिलती है—

“परिरम्भ कुम्भ की मदिरा,
निश्वास मलय के झोंके,
मुख-चन्द्र चाँदनी जल से,
मे उठता था मुँह धोके।”

इसके साथ ही जब हम यह पढ़ते हैं—

“निर्मम जगती को तेरा,
मंगलमय मिले उजाला,
इस जलते हुए हृदय की,
कल्याणी क्षीतल ज्वाला।”

तब जान पड़ता है, आँसू का आलम्बन, जन मगूह भी है।

तो क्या हम आचार्य रामचन्द्र शुक्ल की मूर्ति यह मान लें कि 'आँसू' की वेदना की कोई निदिष्ट भूमि नहीं, और उसका कोई एक समग्र प्रभाव निष्पन्न नहीं होता। पुस्तक की ऊपरी दृष्टि से—गरुड़ी तौर पर देखा जाय तो ये आक्षेप ठीक प्रतीत होंगे, किन्तु उसकी मनोभूमि में अविष्ट होने पर हमें उसमें जीवन की एक मनोदैगनिक कहानी अन्तर्हित दिखलाई देती है। उसकी निदिष्ट भूमि भी मिलती है।

'आँसू' के नायक को दुर्दिन में अपने गत वैभव-शिलासमूह जीवन का स्मरण हो आता है, उसकी प्रेयसी की मदमाती क्षण उसकी आँखों में बग जाती है। उसे याद आता है, मानो दार्द्रिक के शब्दों में माराही के अंगार में गधाट्ट एक ही था। गिनती में

वे हजारों थे, मगर उसके दिल को चुराने वाला एक ही था, स्मृति के जाग्रत होते ही वह उदास हो जाता है, अपने प्रिय के प्रथम आगमन—प्रथम परिचय की अवस्था को रह-रहकर विसरने लगता है। कभी सोचता है, वह इस पृथ्वी की न थी, स्वर्गिक आभा थी, जो उससे मिलने को नीचे आई थी। उसका मधुराका को लजाने वाला मुख देखते ही वह उसकी ओर खिंच गया था। (लव एक फर्स्ट साइट) इसी को कहते हैं। उसमें वह अपना अस्तित्व ही भूल गया। उसने उस पर पूर्ण अधिकार जमा लिया। जब मनुष्य के मन में किसी की स्मृति तीव्रतम हो उठती है, तो वह स्मृति के आधार की आकृति, उसकी बातों, उसके व्यापारों—कार्य-कलाप का—बहुत विस्तार के साथ मनन करने लगता है। सभी हम 'ऑसू' के नायक को अपने 'प्रिय' के शारीरिक सौन्दर्य-वर्णन में—नहीं, नहीं, उसके साथ मिलन-झीझाओं का उल्लेख करने में भी—हर्ष विकम्पित पाते हैं। चाँदनी की चाँदी भरी रातें सुख के सपनों की अधिक समय तक उसके कुञ्ज में बर्पा नहीं करने पाईं। वह 'प्रिय' से बिछुड़ जाता है और वह उससे मुँह भी मोड़ लेती है। तब उसका हृदय स्वभाक्तः चलता है, तड़पता है। उसमें आशा-निराशा की ऑल-मिचौनी-सी होती रहती है, जब सशरीर अपने निकट उसे देखने की आशा का अन्त हो जाता है, तब वह प्रकृति के व्यापारों द्वारा उसके तालिभ्य-सुख का अनुभव करने लगता है—

“धीतल समीर आता है, कर पावन परस तुम्हारा;
मे सिहर उठा करता हूँ, बरसाकर आसू धारा।”

जैसे उद्गार इती परिस्थिति के चोतक हैं—

“निरटुर, यह क्या, छिप जाना ? मेरा भी कोई होगा,
प्रमाशा विरह-निशा की हम होंगे झीं दुख होगा।”

दर्द का हृद से गुजरना है—दबा हो जाना—के अनुसार वह निराशा को स्थाग देता है, दुखी मनुष्य का दुख दूसरों के दुख को देखकर घट जाता है। 'ऑसू' के नायक ने जब देखा कि संसार में वही दुखी नहीं है, उसके चारों ओर मानव-जाति पीड़ा से कराह रही है। तब वह अपनी व्यथा को भूलने लगता है, दूसरों के दुख-दर्द में आपकी सहायभूति प्रकट करने लगता है और प्रकृति से भी प्रार्थना करता है कि वह भी संसार के दुख को कम करने में सहायक बने। वह अपनी वेदना से भी कहता है—तुम अपनी ही उलझनों को मुलझाने में व्यग्र न रहो, अपने ही अभावों में न जलो। तुम्हारे चारों ओर जो हाहाकार मचा हुआ है, उसे भी अनुभव करो। संसार के सभी सुखी-दुखी प्राणियों के दुख मैं अपने ऑसू बहाओ।

'ऑसू' में मानव-जीवन का व्यक्ति का समष्टि की ओर विकास भी दिखलाई देता है। पहले हम भौतिक सौन्दर्य की ओर एकदम खिंच जाते हैं, उसी को परमात्मा मान लेते हैं—स्वर्ग और परलोक की सारी कल्पनाओं का उसी में आरोप कर देते हैं, उसकी

आराधना में ही हम सब कुछ भूल जाते हैं। हमारी दुनियाँ—दो—ही में समा जाती है। परन्तु जब मौलिक मुख झिन्न जाता है, तो हम पहले तो उसकी याद में तड़पते हैं, रोते हैं, आशा-निराशा में उतराया करते हैं और फिर ज्यों-ज्यों उसके अप्राप्य बनते रहने की सम्भावना बढ़ती जाती है, हमारा मोह-निद्रा दृढ़ती जाती है, हम वस्तु-स्थिति को पहचानते हैं और अपनी सहृदयता को अपनी ही ओर केन्द्रित न रखकर संसार में बिखेर देते हैं, लोक-कल्याण में हम अपने जीवन का अन्तिम ध्येय अनुभव करने लगते हैं। दूसरे शब्दों में 'आँसू' में पहले उठते यौवन की मादकता—बेचैनी—फिर प्रौढ़ता का चिन्तन और अन्त में बलती आयु का निवेद दिखलाई देता है।

'आँसू' की 'आत्मा' को देखने पर उसमें तारतम्य जान पड़ता है। अतः वह 'प्रबन्धमय' है, पर 'आँसू' के अनेक पय ऐसे हैं कि उन्हीं पर मन को केन्द्रित करने से वे प्रत्येक अपने में पूर्ण प्रतीत होते हैं। इस तरह, 'आँसू' उस मोतियों की लड़ी के समान है जिसका प्रत्येक मोती पृथक् रहकर भी चमकता है और लड़ी के तार में गुँथकर भी 'आवा' देता है, वस्तुतः उसमें मुक्तत्व और प्रबन्धत्व दोनों हैं।

भाव-पक्ष

हमारे हृदय में अनेक भावों की स्थिति है, परन्तु वे कुछ एक—नी—में परिगणित कर लिये गये हैं। और वे ही हमारे मूल भाव माने जाते हैं। शेष समय-समय पर तरंगित हो उठते हैं। साहित्य में वे ही भाव—वे ही भावनाएँ मान्य हैं। जो अपने 'आश्रय' के मुख-दुःख तक ही सीमित नहीं हैं, प्रत्युत जिनकी व्याप्ति विश्व में समाई हुई है, जो केवल कवि में उदित नहीं होते, समाज परिस्थिति में अन्य व्यक्तियों में भी बाग उठते हैं। दूसरे शब्दों में जिन भावों में साधारणक्रीरण की अवस्था पैदा करने की सामर्थ्य नहीं, वे व्यक्ति विशेष के भाव हो सकते हैं, साहित्य के नहीं।

प्रसाद के 'आँसू' उनकी ही आशा-निराशाओं के 'स्फुरित' नहीं हैं। उनमें हमारी आशाएँ-निराशाएँ भी प्रतिबिम्बित जान पड़ती हैं। वे हम में पीड़ा भरकर भी अनिर्वचनीय आनन्द की सृष्टि करते हैं। परन्तु 'आँसू' के भावों की एक विशेषता है—वे सीधे निःसृत होकर सीधे ही प्रविष्ट नहीं होते। वे कला का सुन्दर अवगुह्यन ढालकर आते हैं। जब तक हम कवि के सभ्रम निर्मित अवगुह्यन को पहचान नहीं पाते, वे हमारे मन में रस-बूँद नहीं बरसा पाते, हमें आत्मनिमोर नहीं बना पाते। यही कारण है, 'आँसू' में बहुतांश को दुरुहता दिखाई देती है। सच बात तो यह है कि अप्रचन्न होकर प्रगाढ़ ने बहुत कम कहा है। कई बार वे शब्दों का चित्र खींचकर ओझल हो जाते हैं और हमें अपनी भावनाओं का रंग मरने की स्वतन्त्र छोड़ देते हैं। कभी-कभी ऐसा भी प्रतीत होने लगता है कि कवि स्वयं अनुभव नहीं कर रहा है, उसही बुद्धि अनुभव का अभिनय कर रही है। जहाँ कवि अपनी 'मीढ़' को भूल जाता है, वहाँ उसकी बुद्धि बाग उठती है

और विवेक के गीत गाने लगती है। अंग्रेजों का प्रसिद्ध आलोचक रिचार्ड्स आधुनिक ध्रुव कवि टी० एम० इलियट की रचनाओं के सम्बन्ध में लिखता है कि उनके काव्य में विचारों का संगीत भरता है।

उमके साथ हमारा मन चिन्तनशील नहीं बनता, बहता है। 'आँसू' में जहाँ बुद्धितर है, वह इसी कोटि का है। कवि जहाँ अपनी बेइनामी को विश्व में बिखेरने के लिए अपने चारों ओर आँसू डीढ़ते हैं, वहाँ उनमें भावावेश का वह अंश तो जाता है जिसका संगार करने तक हो रहता है। बुद्धि हो बहिर्मुखी बनती है। कवि के बहिर्मुखी होने पर भी उनके अनुभूत गीतों में शुभ्रता नहीं है। संगार की स्वार्थपरता और कृतघ्नता पर ये पंक्तियाँ क्या हमारे भ्रम तन्तुओं को नहीं हिलाती ?

“कलियों को उगमल देखा,
सुनते वह कण्टक कहानी;
फिर देखा उड़ जाते भी,
मधुकर को कर मनमानी।”

इनमें कोई उपदेश नहीं है, आदेश नहीं है। फिर भी ये बुद्धि पर विचार का भार न लादकर भी हमें उपदेश देती है और निर्देश भी। पर उपदेश और निर्देश हमारा अचेतन मन ही ग्रहण करता है।

हम पहले यहाँ कह आये हैं कि प्रमाद समय की व्यापक चेतना के प्रति जागरूक रहे हैं अतः जहाँ 'आँसू' में उनकी करुण अनुभूति की सिसक और कणक है, वहाँ चिर-पंचित भूतों की प्रलय दशा ने भी उनकी 'आँसू' को गोला बनाया है। यही जागरूकता ही मन के तोल को सँभालती है—बुद्धि के उदय का आभास देती है।

'आँसू' का मुख्य भाव विरह-अंगार है। जो करुणा के सिंचन से निखर गया है और लोक-कल्याण की शान्त कामना से पूत हो उठता है। 'आँसू' के पूर्व ही 'राज्यश्री' में कवि का अन्तर-स्वर सुन पड़ा था—

“दुष्ट परित्यापिता धरा को,
स्नेह जल से सींच ।
स्नान कर करुणा सरोवर,
पूले तेरा कोंच ॥”

विरह में 'रमृति' का ही प्राधान्य होता है, अतः आँसू में हम 'प्रेमी' और 'प्रिय' के मिलन-सुख का भी रंगीन चित्र पाते हैं, जो काव्य में सम्मोह-अंगार कहलाता है। 'परिरम्भ-कुम्भ को मदिरा आदि पथों की तन्मयता भवभूति के राम-सीता मिलन का निःश्वास छोड़ रही है, कितनी दृढ़, कितनी मधुर, प्रिय के नख-शिख वर्णन में यद्यपि नूतनता नहीं है। फिर भी आँसू की अञ्जन रेखा के आकर्षण में काले पानी की सजा की

मृग प्रसाद के मस्तिष्क में हो उग सकती थी।

प्रिय के प्रथम दर्शन में मधुराभा की मुस्कुराहट खेल रही थी—इतना सौन्दर्य शून्य हृदय को आत्म-विमोह बनाने के लिए बहुत था। तभी वह एकदम उसके साथ 'एक' हो गया और कहने लगा—

“परिचित से जाने कब के,
तुम लगे उसी क्षण हम को।”

आकर्षण की तीव्रता की यही अनुभूति हो सकती थी। यद्यपि अनुभूति की यही व्यंजना पहले-पहल प्रसाद ने नहीं की, पर इसमें सन्देह नहीं, अनुभूति उनकी उधार ली हुई नहीं है। विरह की अवस्था में प्रलाप, निद्रा-भंग ग्लानि, चिन्ता, स्मृति, दीनता, मीढ़ा, आदि भावों का संचार, 'आँसू' में मिलता है। शास्त्रीय भाषा में ये विप्रलम्भ शृंगार के संचारी भाव कहे जाते हैं। यहाँ कतिपय संचारी भावों के उदाहरण दिये जाते हैं—

मोह— “इस विकल वेदना को से,
किसने सुख को ललताराम ॥”

वह एक अबोध अकिञ्चन,
बेसुध चेतन्य हमारा।

स्मृति— “मादक थी—मोहमई थी,
मन बहलाने की मीढ़ा।

अब हृदय हिला देती है,
वह मधुर प्रेम की पीड़ा ॥”

(स्मृति के कई पद 'आँसू' में मिलते हैं।)

ग्लानि— “बेसुध जो अपने सुख से,
जिनकी है सुप्त व्यापण।

अवकाश भला है किन को,
सुनने की कठण कथाएँ ॥”

धृति— “निष्ठुर, यह क्या, छिप जाना ?
मेरा भी कोई होगा।

प्रत्याशा विरह-निद्रा की,
हम होंगे ओ' दुःख होगा ॥”

मीढ़ा— “रो-रो कर सिसक-सिसक कर,
कहता मैं कठण कहानी।

तुम सुमन नोचते सुनते,
करते जानी अनजानी ॥”

इसमें निष्ठुरता का भाव तो स्पष्ट है पर प्रेमी को प्रेम भरी बातें सुनने से प्रेमिका का दुर्लक्ष्य प्रदर्शित करने में लब्ध का संचारी भाव भी ध्वनित होता रहा है। यहाँ यह स्मरण रखना आवश्यक है कि काव्य में रस की तरह संचारी भाव भी ध्वनित होते हैं। करुण भाव की यत्र-तत्र पर्याप्त झलक दिखालाई देती है, वह उमी में ग्राप्त है। एक जगह प्रगाढ़ ने गृंगार में चोमत्ता को गमाविष्ट कर दिया है—

“छिल-छिल कर छाये फोड़े,

मल-मल कर मुदुल धरण से।

धूल-धूल कर यह रह जाते,

आँसू कदगा के कण से ॥”

इसमें कारखी कान्य का रंग स्पष्ट है।

वस्तु-वर्णन में कवि ने 'प्रिय' के नर-शिर का सुन्दर वर्णन किया है, जो 'आँसू' के पृष्ठ सं० २१ से प्रारम्भ होता है और २४ पृष्ठ तक चला जाता है। वर्णन परम्पराजन्य होते हुए भी कवि ने नई कल्पनाओं की भी उद्भावना की है। प्रिय की आँखों में काबल की रेख लगी हुई है, जिसे देखकर वहाँ से मन नहीं हटता। उस रेख को अण्डमान के काले पानी का मिनासा कहकर कवि ने केवल 'दूर की कौड़ी' लाने की ही चेष्टा नहीं की, भावातुभूति में भी गहराई भर दी है, कानों का वर्णन भी नवीनता लिये हुए है।

'आँसू' में वाद्य-प्रकृति स्वतन्त्र रूप से प्रायः आँखें नहीं खोल सकी, वह अन्तर-प्रकृति से मिलकर उसे खिलाने में सहायक मात्र हुई है।

'निराग का फूल' कुमुमाकर, रजनी के पिछुने पहरों में खिल और प्रातः धूल में मिलकर प्रेमी के मन की रात और प्रातःकालीन अवस्था को ही प्रकट करता है। कवि की दृष्टि प्रकृति के व्यापारों पर जाकर शीघ्र ही अपने में लौट आती है, मानों उसे वहाँ कोई भूली चीज याद आ गई हो और उसे पाने की वह विह्वल हो अपने घर की ही धान-बीन कर रहा हो। रात का आंशिक वर्णन अवश्य भाव और कल्पनापूर्ण है, उनके स्पर्शहीन अतुल्य का स्पन्दन अपूर्व है—

याँचा या यिधु को किलने,
इन काली जंजीरों से...आदि,

×

×

×

चञ्चला स्नान कर छाये
घालोक मधुर थी ऐसी।

“तुम स्पर्श हीन अनुभव सी,
 नन्दन तमाद के तल से;
 अग छा दो श्याम-सता सी,
 तन्द्रा पत्सव विह्वल से।
 सपनों की सोनजुही सब,
 बिलरे, ये बनकर तारा;
 सित-सरसिज से भर जावे,
 वह स्वर्गझा की धारा ॥”

प्रसाद निशा के अमानव रूप पर अपने को अधिक समय तक नहीं ठहरा सके—
 उन्होंने उसे नीलिमा-शयन पर आसीन कर अपांग की चेष्टाओं में रत कर ही दिया—
 वह एक वैभवशालिनी नेत्रों में कटाक्ष मरी मुन्दरी बनकर चित्रित हो जाती है। यही
 रोमांटिक कवि का कल्पना-वैभव है—

“नीलिमा शयन पर बंठी,
 अपने नभ के आशिन में;
 विस्मृति का नील नलिन रस,
 भरसो अपांग के धन से।”

कला-पक्ष

इसमें भावों की अभिव्यक्ति का रूप सामने आता है। भावों की अभिव्यक्ति भाषा
 द्वारा होती है तथा भाषा शब्दों से बनती है, जिनके अर्थ की दृष्टि से तीन भेद हैं—(१)
 वाचक, (२) लक्षक और (३) व्यञ्जक। वाचक शब्दों से उनका कोणादि में वर्णित अर्थ
 प्रकट होता है। लक्षक शब्दों से वाचक अर्थ नहीं, उससे सम्बन्धित रुढ़ि या प्रयोजन से
 दूसरा अर्थ प्रकट होता है। जो अर्थ वाचक शब्द से प्रकट होता है, उसे शब्दों की अभिधा-
 शक्ति का परिणाम कहा जाता है और जो अर्थ लक्षक-शब्दों से जाना जाता है, उसे
 शब्दों की लक्षणा-शक्ति का फल कहा जाता है, जो अर्थ शब्दों की अभिधा या लक्षणा-
 शक्ति से प्रकट न होकर प्रसंग-सन्दर्भ आदि से प्रकट होता है, उसे व्यञ्जना-शक्ति का
 परिणाम कहा जाता है। ‘श्रॉख’ में शब्दों की लक्षणा-शक्ति से विशेष काम लिया गया है।
 उसमें हमारे परिचित सृष्टि के सादृश्य और साधर्म्य व्यापारों के साम्य दिये गये हैं। इसे यां
 भी कह सकते हैं कि कवि ने सार्वभौमिक प्रतीकों को अधिक अपनाया है—जैसे मुख-
 दुःख के लिए क्रमशः चन्द्रिका और अँधेरी; भावनाओं के लिए कलियों ‘लह’ आदि
 के प्रभाव-साम्य मिलते हैं, प्रथम पद्य ही प्रतीक और लक्षणा के साथ प्रवादित
 होता है—

"इस कदना कलित हृदय में,
अब विकल रागिनी बजती ।"

में रागिनी लक्षक शब्द है । हृदय ऐसी चीज़ नहीं है, जिसमें तार लगे हों और किसी की अँगुलियों के चलने से राग निकलें । अतएव जब वाच्यार्थ से अभिलषित अर्थ असम्भव हो जाता है तब हमे लक्षणा-शक्ति का आश्रय लेना पड़ता है । रागिनी से हम दुःख का पैदा होना अर्थ लेंगे रागिनी-स्वर उदास का प्रतीक है । इसी प्रकार, वेदना असौम्य गरजती—में वेदना, कोई शोर नहीं है जो गरजे । अतः लक्षणा से हमें वेदना की अत्यधिक तीव्रता का अर्थ ग्रहण करना पड़ता है ।

'ये सब स्फुलिंग हैं मेरी, इस ज्वालाभई जलन के' में स्फुलिंग गर्म आँसू का प्रतीक है । स्मृति से हृदय में जलन बढ़ गई । परिणामतः गर्म-गर्म आँसू आँखों से निकलने लगे । अग्नि की चिंगारियों स्फुलिंग कहलाती हैं, अतः गर्म आँसू और स्फुलिंग का गुण-साम्य होने से स्फुलिंग गर्म आँसू का प्रतीक बना लिया गया है । इससे वेदना की गहनता भी व्यंजित होती है ।

"निर्भर-सा भिर-भिर करता, माघवी कुञ्ज छाया में ।"

'माघवी कुञ्ज' प्रिय का प्रतीक है और छाया 'सान्निध्य' का । माघवी कुञ्ज में कोमलता, सुन्दरता, मोहकता आदि गुणों का समावेश प्रिय के रूप, स्वभाव आदि का द्योतक है । इसमें उपमेय-प्रिय का लोप होकर उपमान, ही कथित होने से साध्यवसाना लक्षणा है । माघवी कुञ्ज शब्द-प्रयोग प्रिय के सौन्दर्य की बढ़ी सुन्दर प्रतिमा खड़ी कर देता है । भिर-भिर करता में लक्षणा से मन के सरस रहने, आनन्दिष्ठ रहने का भाव लक्षित होता है ।

'बोधा था विधु को किसने, इन काली जंजीरों से'—में विधु लक्षक शब्द है जिसमें साध्यवसाना अगूढ़ प्रयोजनवती लक्षणा है । विधु का उपमेय मुख पृथक् न कहकर उसका अध्यवसान रूप में कर दिया गया है । कवि का प्रयोजन मुख का अधिकाधिक सौन्दर्य प्रदर्शित करना स्पष्ट ही है । 'काली जंजीरों से' कवि का प्रयोजन केशों की श्यामता दिखाना है । इसलिए यहाँ साध्यवसाना लक्षणा-लक्षणा हैं । इसी प्रकार 'मणि वाले फणियों का मुख क्यों मरा हुआ होरों से' में भी साध्यवसाना लक्षणा है । 'नोलम की नाव निराली में' उपमान मात्र का उल्लेख होने से साध्यवसाना लक्षणा है ।

'विद्रुम सीपी सम्पुट में, मोती के दाने कैसे ?—में भूँगे की सीपी के वाच्यार्थ से अभिलषित अर्थ स्पष्ट नहीं होता, अतः लक्षणा से भूँगे के समान लाल अमर-पुट प्रकट हुआ । चूंकि उपमेय अकथित है इसलिए उसका अध्यवसान उसके सम्मान में होने से यहाँ साध्यवसाना लक्षणा हुई ।

इसी प्रकार दाँत उपमेय का 'मोती' उपमान में अध्यवसान होने से 'मोती' के दाने

में साध्यवगाना लक्षण-लक्षणा हुई। लक्षण-लक्षणा में लक्षक शब्द अपना अर्थ छोड़कर दूसरा अर्थ देता है। 'मोती के दाने' का जब अर्थ 'दोत' लिया गया तब स्पष्ट लक्षण-लक्षणा है।

— 'आँसू के चरण-चरण में लक्षणा और प्रतीक का कलापूर्ण सौन्दर्य चमककर सहृदय पाठक को चमत्कृत और बहुधा भाव-विभोर बनाता है।

कवि ने स्थूल के सूक्ष्म और सूक्ष्म के स्थूल उपमान भी यत्र-तत्र रखे हैं। साथ ही सूक्ष्म के सूक्ष्म और स्थूल के स्थूल उपमान भी पाये जाते हैं।

स्थूल का सूक्ष्म उपमान—

"मादकता से भाये तुम, संता से चले गये थे।"

सूक्ष्म के स्थूल उपमान—

(१) मकरन्द नेत्रमाला-सी, वह स्मृति मरमाती आती,

(२) क्यों व्यथित व्योम गंगा-सी, छिटका कर दोनों छोरे।

चेतना-तरंगिन मेरी, लेती है मृदुल हिलोरे।

(यहाँ चेतना सूक्ष्म उपमेय का, व्योम गंगा स्थूल उपमान है)

सूक्ष्म के सूक्ष्म उपमान—

(१) प्रतिमा में सजीवता-सी, बस गई सुछवि आँखों में,
सुछवि उपमेय (सूक्ष्म) का उपमान सजीवता (सूक्ष्म) है।

(२) जो घनीभूत पीड़ा थी, भस्तक में स्मृति-सी छाई,
पीड़ा (सूक्ष्म) का उपमान स्मृति (सूक्ष्म) है।

स्थूल के उपमान—

(१) आकाश दीप-सा तब वह तेरा प्रकाश भिल्लमिल हो।

(२) काली आँखों में कितनी जीवन के मद की लाली,
मानिक मदिरा से भरबी, किसने नीलम की प्याली ?

(३) काला पानी बेल्ला-सी, है अञ्जन रत्ना काली,

(४) भटली-सी आँखें—

उपमा अलंकार के अतिरिक्त रूपक और रूपकान्तिशयोक्ति के उदाहरण भी अधिक पाये जाते हैं। सू के समान प्रसाद ने लम्बे-लम्बे रूपक बाँधने की चेष्टा नहीं की। वे दो पंक्तियों में ही मुन्दर रूपक-चित्र उपस्थित कर देते हैं—

(१) मुख कमल समीप सजे थे, दो विलसत से पुरहन के;

जलविन्दु सदा ठहरे बच, उन कानों में दुख किन के ?

मुख में कमल का आरोप कर देने के पश्चात् कानों की उनके पत्ते कहकर रूपक की सार्थकता सिद्ध की गई है।

- (२) कामना सिन्धु सहाराता, छवि पूरनिमा थी छाई।
- (३) इस हृदय कमल का घिरना, अलि-अलकों की उलझन में,
आँसू-मरन्द का गिरना, मिलना विश्वास पवन में।
- (४) बाढ़व ज्वाला सीती थी, इस प्रणय-सिन्धु के नद में।

विरोधाभास—

(१) जीवन में मृत्यु बसी है, जैसे बिजली हो घन में।

(२) बस गई एक बस्ती-सी, स्मृतियों की इसी हृदय में,
नक्षत्र-लोक फैला है, जैसे इस नील नितय में।

'आँसू' में अलंकार-योजना प्रायः भावों का उत्कर्ष बढ़ाने में सहायक हुई है; प्रायः इसलिए कि ऐसे भी स्थल हैं, जहाँ अलंकारों ने भाषा की ही श्री-वृद्धि की है।

कला-पक्ष का विवेचन करते समय हमें 'आँसू' के छन्द पर भी विचार करना होगा। अक्षर उपाध्याय के कथनानुसार, इसे 'आँसू' छन्द भी कहा जा सकता है। पर वास्तव में यह आनन्द छन्द है जो २८ मात्राओं पर विराम होता है। प्रसाद को ही इसे अत्यधिक प्रचलित करने का श्रेय है। 'आँसू' के प्रकाशित होने के पश्चात् महादेवी आदि की रचनाओं में बहुत समय तक, 'आनन्द छन्द' में भावों का कल-कल निनाद सुनाई दिया। बिहारी ने जिस प्रकार दोहा, छन्द में भावों का सागर लहराने का यत्न किया उसी प्रकार प्रसाद ने आनन्द छन्द में लक्षणा के सहारे भावों की संहति प्रदर्शित की है। तभी हमने प्रारम्भ में कहा है कि स्वर्गीय प्रसाद हिन्दी के भावुक कवि और कुशल कलाकार हैं। इसे यदि कोई उनकी एक ही रचना में देखना चाहता है तो उसे 'आँसू' की ओर इंगित किया जा सकता है।

'आँसू' पर बंगला का प्रभाव

'आँसू' की मौलिकता की चर्चा करते हुए एक लेखक ने उस पर बंगला का प्रभाव प्रतिपादित करने का प्रयत्न किया है। पर उसके अधिकांश उदाहरण ऐसे हैं, जो किसी भी विरह काव्य में खोजे जा सकते हैं—

"विष-प्याली जो पी ली थी

यह नविरा यनी हृदय में।"

लेखक ने इसके जोड़ में चण्डीदास को यह पंक्ति प्रस्तुत की है—

"कं जाने खाइले गरल हृदये पाइबे एतेक दुखे।"

(मुझे क्या पता था कि गरल खाने पर इतना दुःख भेलना पड़ेगा।)

प्रसाद में विष का मदिरा में परिणत होने का जो भाव है और उससे उसमें जो उत्कृष्टता, गहनता आ गई है वह चण्डीदास में कहाँ है। चण्डीदास को विष दुःख देता है। प्रसाद बार-बार विष पीने को ललचते हैं। जिस तरह मदिरा पी-पीकर भी और,

और की ललक बनी रहती है उसी प्रकार प्रसाद में विष पीने की चाह प्रति बार उल्लास भरती जाती है।

बंगला से इन्दिरा देवी की यह पंक्ति उद्धृत है—

“आकाश भरे उठत तारो, फुटत हास चांदेर मुखेर,”

और उसी जोड़ में प्रसाद की यह पंक्ति दी गई है—

“मधुराका मुसकानी थी पहले देखा जब तुम को।”

हम यह मानने को तैयार नहीं हैं कि इन्दिरा देवी के ‘चांदेर मुख से’ हास फुटते देखकर प्रसाद को ‘मधुराका मुसकाने’ की कल्पना हुई होगी। प्रसाद के काव्य में प्रकृति का मानवीकरण ‘आँख’ से पहले भी मिलता है।

राका का मुसकाना कोई बंगला की ही अभिनव कल्पना नहीं है, कहीं-कहीं बंगला कवि और प्रसाद के मार्गों में टक्कर भी दिखाई देती है—

(१) “छाया नट छवि घटें में, सम्मोहन वेषु बजाता।”

—प्रसाद

“छन्द भीतेर आनन्दमय मधुर छाया नटे
जागिदित जीवन-बीखामय राग रागिणी तार,
मर्म माझे मुखर पीडेर मूछेना भंकार।”

(२) “चातक की चकित पुकारें, श्यामा-शशि सरस रसीली,
मेरी करुणार्द्र कया की, टुकड़ी भांसू से गोली।”

—प्रसाद

“मौमाछि देर गुन्जरणे जागल श्याम कुंजबने,
स्वप्नसम तार काहिनी आज के प्रिये द्विप्रहरे।”

कदएगानिदान बन्धोपाध्याय

(३) तुम खिसक गये धीरे से, रोते अब प्राण विकल से,

—प्रसाद

ए हरि कहलुम तुया पाश सागि,
सो भव जीवइ रवहुं पुन भागो,

—धनश्यामदास

(तुम मुझे छोड़कर भाग गये और मैं पड़ी रोती रह गई।)

प्रसाद की पंक्तियाँ हैं—

“यक जाती थी सुल—रजनी, मुखचन्द्र हृदय में होता,
भ्रम-सोकर सवुश गलत से घम्बर-पट गीता होता।”

इन्हें पढ़कर लेखक को आंग्ल-कवि मौरिस की निम्न पंक्तियों का स्मरण हो आता है—

“तुम नहीं जानते कि रात होने पर मेरी प्रियतमा भी निकट आ जाती है। आपस में मधुर सम्भाषण और क्षमा प्रदान होता है। आधी रात के अंधकार में उसके सुम्बन शरीर में स्फूर्ति उत्पन्न कर देते हैं।” प्रसाद की पंक्तियों का भाव-साम्य उधार की सामग्री ही है, यह नहीं कहा जा सकता। रवि बाबू की गीताञ्जलि में कबीर के भावों की छाया देखकर जब कुछ लोगों ने उन्हें कबीर का श्रृणु स्वीकार करने को कहा तो उन्होंने बहुत स्पष्टता से कहा कि मैंने गीताञ्जलि की रचना के बहुत बाद कबीर का अध्ययन किया था। प्रसाद, टटपे जिए कवि नहीं थे कि वे भानमती का कुनवा जोड़ते रहते थे। उनकी प्रेमानुभूति सहज गहन थी। अतः अन्य अनुभूतिशील कवि के उद्गारों में यदि उन्होंने जैसे भावों का साम्य है तो क्या आश्चर्य है ?

भौमती शर्चीरानी ने अपने 'साहित्य-दर्शन' में गेटे के वेटर की तुलना प्रसाद के 'आँसू' से करते हुए लिखा है—

“ठीक जिस परिस्थिति में गेटे द्वारा वेटर की रचना हुई उसी परिस्थिति में 'आँसू' भी लिखा गया। किन्तु वेटर में घबकती अग्नि सुलग रही है, जिसकी आँच दूसरों को भी दग्ध करती है और 'आँसू' में शीतल ज्वाला है, जिसका धुआँ अन्दर ही अन्दर उठकर रम जाता है। वेटर में प्रचण्डता और दाह है, 'आँसू' में रोदन और कण्ठा। वेटर में मस्तिष्क की ओधी तूफान बनकर प्रकट हुई है, 'आँसू' में प्रशान्त भाव-धारा अश्रुकों में बिखरकर फूट पड़ी है। पर इस तुलना का यह आशय नहीं कि प्रसाद के 'आँसू' पर गेटे की किसी कृति का प्रभाव पड़ा है। प्रसाद का जीवन गेटे के समान विखलन भरा भी नहीं रहा। प्रसाद ने स्त्री में अनन्त सौन्दर्य, अनन्त प्रेम और पवित्रता के दर्शन किये थे। तभी एक साधक के समान उन्होंने उसके गौरव के गीत गाये हैं।”

‘कामायनी’ : कुछ नये विचार

[गजानन्द भाषव मुक्तिबाध]

सभ्यता, समीक्षा और इड़ा

युग तथा साहित्य के घनिष्ठ परस्पर—सम्बन्धों के वास्तविक स्वरूप को समझने की दिशा में प्रयास करते हुए, हमारे दृष्टि-मार्ग में दो विशेष प्रकार का साहित्य उपस्थित होता है। एक वह जिसमें युग-प्रवृत्तियों का मात्र प्रतिबिम्ब हो अर्थात्, आपेक्षिक रूप से, युग-प्रवृत्तियों को जागरूक प्रकार से न किया जाकर, एक विशेष मानसिक निष्क्रियता के बशीभूत हो, मात्र उनका संस्कृत अथवा विहृत प्रतिबिम्ब उपस्थित कर दिया जाता है। दूसरा साहित्य इस प्रकार का होता है कि जिसमें इन युग-प्रवृत्तियों के अभिप्राय, गर्भितार्थ, उनके प्रभावकारी अथवा विनाशकारी आशय आदि को जागरूक प्रकार से ग्रहण किया जाकर वर्तमान के पार मानव-मविष्य को निहारता जाता है। निश्चय ही, ऐसे साहित्य का उद्देश्य है मानव-चेतना का परिष्कार।

किन्तु, बहुत बार यह भी देखा गया है कि महान्-से-महान् साहित्यकार (जैसे टालस्टाय) सारे समाज की चित्रात्मक समीक्षा कर चुकने के बाद, जीवन-सम्बन्धी जिन अन्तिम निष्कर्षों पर पहुँचता है (उनका सर्वमान्य होना या न होना अलग बात है, किन्तु) उनसे डर तो यह हो जाता है कि कहीं ये अन्तिम निष्कर्ष हानिप्रद तो नहीं हैं? यह भय स्वाभाविक भी है। समीक्षा जीवनगत तथ्यों की हृद्या करती है अतः (साहित्य में चित्रात्मक समीक्षा का स्थान बहुत ऊँचा होते हुए भी) समीक्षित तथ्यों के उपरान्त, जब साहित्यकार उन तथ्यों पर आधारित सामान्यीकरणों के क्षेत्र में अपनी स्वभावगत तथा प्रभावगत प्रवृत्तियों के बशीभूत हो, साहमपूर्ण अथवा दुस्साहसपूर्ण कदम उठाते हुए, अन्तिम निष्कर्षों की ओर टौड़ लगाता है तब उसके चरम-निर्णयों को बुरा सावधानी से जागरूकतापूर्वक लेना और उनका उचित विश्लेषण करना एकदम आवश्यक हो उठता है, साहित्य-गमीक्षाकार की सकलता, उसके स्वयं के जीवन-विदेक की अनुभव-बन्ध व्यापकता के साथ ही, उन तथ्यों पर मूलतः आधारित है, जिन्हें दृष्टिगोच्य शब्द के अन्तर्गत रखा जा सकता है। चूँकि मानव-चेतना का परिष्कार न केवल साहित्यकार ही करता है, बल्कि भीतिज्ञ तथा सामाजिक विद्वानों के अधिसारियों द्वारा भी वह सम्पन्न होता है। (उनके सहकार्य के बिना, यह असम्भव भी है) अतएव, समीक्षा के लिए यह देवता आवश्यक हो जाता है कि समीक्ष्य-वस्तु और उसके निर्माता के निर्णय, सामान्यीकरण

और अन्तिम निष्कर्ष अद्यतन तर्क-शुद्ध और अनुभव-सिद्ध ज्ञान के प्रतिकूल तो नहीं जा रहे हैं ? (चूँकि चेतना परिष्कार का सम्बन्ध मानव-स्थिति के उत्थान, उच्चतर रूपान्तर और विक्रम से है, इसलिए) समीक्षक का दायित्व साहित्यकार के प्रति न्याय; सहायभूति-औद्योगिक आदि तक ही सीमित न रहकर, उसके आगे बहुत बढ़ जाता है। यही कारण है कि देश तथा विश्व की वर्तमान स्थिति में, समीक्षक की दृष्टि समीक्ष्य साहित्य के अन्तः मोन्दर्य में हो समाहित न होकर, साहित्यकार के अन्तिम निष्कर्षों की मंजिल के अन्दर जाकर यह देखने की कोशिश करती है कि क्या वह मंजिल न्यायोचित, उपादेय और लाभप्रद है ?

इस प्रकार के समीक्षा-सम्बन्धी प्रयास ‘कामायनी’ के लिए तो अत्यन्त उपयुक्त हैं, चाहे वे सफल रहे या असफल। ‘कामायनी’ में इड़ा, भद्रा और मनु को लेकर, प्रसाद जी जिन निष्कर्षों पर पहुँचे हैं, उनका क्षेत्र बहुत ही व्यापक है। पुरुष, स्त्री, व्यक्तित्व, समाज-सम्बन्धता, मुक्ति आदि सभी विषय प्रसाद जी की विश्लेषणमयी कान्यानुभूति के अन्दर आ जाते हैं।

मुख्य प्रश्न

‘कामायनी’ के सम्बन्ध में सबसे बड़ा सवाल है इड़ा के प्रति प्रसाद जी के रुख का। पूरी ‘कामायनी’ में बुद्धि (जिसकी प्रतीक-चरित्र इड़ा है) के बारे में कठोरता बरती गई है। बुद्धि का प्रसंग आते ही, प्रसाद जी आलोचनातुर हो उठते हैं। अपनी भूमिका में भी, प्रसाद जी ने बुद्धि के विरुद्ध भद्रा के प्रति अपने पक्षपात की ओर इशारा कर दिया है। ‘कामायनी’ के कथानक में भी, इड़ा (न्याय का पक्ष लेते हुए भी) पराजिता घतलाई गई है, स्वयं इड़ा भद्रा के सम्मुख है कि प्रसाद जी बुद्धिवाद-विरोधी भद्रावाद के समर्थक हैं। लेकिन सवाल यह भी है कि बुद्धि और उसके व्यवहार-क्षेत्र को हीन-भाव से देखने के क्या माने हैं ? क्या अपने इस रुख से प्रसाद जी तत्सामयिक सांस्कृतिक विचार-विकास शृंखला के बहुत पीछे की कड़ी की ओर तो नहीं जा रहे हैं ? रवीन्द्र और उसके पूर्व रामकृष्ण, रामतीर्थ, महाराष्ट्र के निपलूणकर, आगकर बुद्धि की निर्माण-कारी सत्ता को मानते थे। भारत के राष्ट्रीय उत्थान का, रमण और जगदीशचन्द्र बोस और रामानुजन की कीर्ति-गाथाओं का, गांधीवाद-प्रणीत राष्ट्रभाव के मध्य उत्कर्ष का वह काल था। ऐसे समय, नई सभ्यता का निर्माण करने वाली स्वप्न-दर्शा इड़ा के तिरस्कार का अर्थ साम्राज्यवाद-विरोधी रागवादी आन्दोलन के रामराज्य के स्वप्न से प्रसाद प्रभावित क्यों नहीं हो रहे थे ? क्या वे राष्ट्र-निर्माण के मानवीय प्रयासों से नाराज होकर इड़ा से विद्रोह कर बैठे थे ? अथवा, इड़ा के पीछे और कोई रहस्य है ?

इड़ा-प्रणीत सभ्यता

एक बात स्पष्ट है, और वह यह कि तत्सामयिक राष्ट्रवादी आन्दोलन की सामयिक

भूमि से, उसकी वास्तविकताओं से, प्रसाद जी का आदर्शवाद प्रभावित न था। हाँ, उस सामाजिक राष्ट्रवादी वास्तविकता का जो उन्होंने विश्लेषण किया वह 'कामायनी' में चित्रित होकर आज भी उतना ही सच है जितना कि प्रसाद जी के जमाने में था। निश्चय ही, इड़ा-आगमन-पूर्व मनु के सम्यता-निर्माण के प्रयास का तथा इड़ा-प्रणीत सम्यता के हास-मूलक स्वरूप का चित्र प्रसाद जी के व्यक्तिगत अनुभव की कठोर शिला पर आधारित है। अगर यह न होता, तो प्रसाद जी विश्लेषणों और सामान्यीकरणों की तीव्रता और प्रचुरता का प्रदर्शन न कर पाते। विश्लेषण और सामान्यीकरण तथ्यों का हुस्ना करता है। ये तथ्य निश्चय ही लेखक के सामाजिक तथा व्यक्तिगत अनुभवों की मुट्ठी शिला पर खड़े कल्पनामूलक नहीं हैं यदि वे हुए हैं—वे कल्पनामूलक होते तो न उस विश्लेषण और न उस सामान्यीकरण में गहराई आ पाती, न आवेग, और न तीव्रता। किन्तु प्रसाद जी की विश्लेषणात्मक अनुभूति प्रतीकों, उपमाओं, चित्रों आदि के तीव्र आवेग के बीच, ऐसे-ऐसे सत्य सामान्यीकरणों को जन्म देती है कि दंग रह जाना पड़ता है। मजा यह है कि ये सामान्यीकरण, निष्कर्ष तथा निर्णय हमारे देश तथा विश्व की वर्तमान स्थिति में और भी अधिक सत्य होगये हैं। 'कामायनी' में वर्णित सम्यता-प्रयासों के पीछे प्रसाद जी का अपना जीवनानुभव, अपने युग की वास्तविकता, परिस्थिति, अपने समय की सामाजिक दशा बोल रही है। यह निर्विवाद है।

'कामायनी' में इड़ा के स्वरूप की पहचान उस सम्यता के रूप के विश्लेषण द्वारा भी हो सकती है, जिसके निर्माण में इड़ा का भी योग था। 'कामायनी' में अंकित, इस सम्यता की विशेषताएँ इस प्रकार हैं—विभेद, वर्ग-संघर्ष, शासनदेश, चोपखा, विजयों की हूँकार, युद्ध, शक्त, अग्नि की वर्षा, मय की उपासना, प्रयुक्ति भ्रान्त, भीति-विचारा कम्पित होकर काम करते जाना, भूख से विकल दलित, राष्ट्र के भावों का नियमों में रूपान्तर, नियमों का टखनों में रूपान्तर, और दण्डों के कारण सबका कराहना नियम-सुध्याओं द्वारा आतंक-विस्मय की दृष्टि, सुविमादनों का विषम होना, नियमों का नित्य टूटना और बनना, अन्धकार में दौड़, विनाश का मुँह हमेशा खुला होना, मस्तिष्क का हृदय से विरोध, ज्ञान, इच्छा तथा क्रिया में परस्पर-विरोध-वैषम्य, भडा का अन्ध-भडा में रूपान्तर (भडावंचक बनकर अधीर, मानव सन्तति ग्रह-रश्मि-रज्जु से माय बाँध पीटे लकीर) दलित टारिद्वय, कलह, असफलता मूलक आँसू, अहंकार, दम्भ, कष्ट-सन्तान और मृत्यु इत्यादि।

प्रसाद जी द्वारा वर्णित इस सम्यता के त्रि-बीज मनु के इड़ा आगमन-पूर्व प्रारम्भिक प्रयासों में लक्षित हो चुके थे। इस दृष्टि-मूलक सम्यता के प्रधान कारण ये हैं—(१) विभेद, वर्गों की खाई, (२) शासनकर्ता की आतंकवादी नीति, मय की उपासना और सत्तावाद, (३) भ्रम-माय वर्ग बन गया किहो, अपने बल का दे गर्व उन्हें, (४)

बनावटी नियम, कृत्रिम सीमाएँ और दण्ड, (५) शोषण तथा दारिद्र्य ।

इस सम्यता का, व्यक्तिगत मानसिक स्तर पर इस प्रकार प्रभाव है—(१) मनुष्य का कृत्रिम स्वरूप, (२) ज्ञान, इच्छा और क्रिया में परस्पर विरोध-विषमता, और (३) दम्भ, लालसा, असफलता, आँसू, अहंकार आदि ।

प्रसाद जी मूलतः यह मानते हैं कि सामंजस्य-विरोधी विघटन की प्रतिक्रिया व्यवस्थित स्तर पर भी गतिमान है । किसी ‘संकुचित असीम अमोघ शक्ति की भेद से भरी भक्ति’ ही यह विघटन की प्रक्रिया है, जो जीवन के हर क्षेत्र में सक्रिय है । प्रसाद जी विघटन की इस प्रक्रिया को मूलतः (१) वर्ग भेद, वर्ग संघर्ष, (२) अहंकार मानते हैं ।

सारी ‘कामायनी’ में नवीन सम्यता के उत्कर्ष, सुखोल्लास और सफलताओं पर कोई सर्ग नहीं । श्री वृद्धि और विशानोन्नति, और सत्ता ये चार पातें नई सम्यता की सफलताओं में गिनाने जा सकती हैं किन्तु अपने जन्म से ही यह बालक रोगग्रस्त रहा । प्रसाद जी बार-बार यह कहते हैं कि यह समाज विनाश के मुँह में चला जा रहा है ।

प्रसाद जी की सम्यता—समीक्षा के प्रधान तत्त्व ये हैं—(१) वर्गभेद का विरोध और भर्तृना, अहंकार की निन्दा । यह प्रसाद जी की प्रगतिशील प्रवृत्ति है । (२) शासक-वर्ग की जनविरोधी आतंकवादी नीतियों की तीव्र निन्दा । यह भी प्रगतिशील प्रवृत्ति है । (३) वर्गभेद का विरोध करते हुए भी, मेहनतकर्षों के वर्ग—संघर्ष का तिरस्कार यह; एक प्रतिक्रियावादी तत्त्व है । (४) वर्गहीन सामंजस्य और समरसता का अमूर्त आदर्शवाद यह तत्त्व अपने अन्तिम अर्थों में, इसलिए प्रतिक्रियावादी है कि (क) वर्ग-वैषम्य से वर्ग-हीनता तक पहुँचने के लिए उसके पास कोई उपाय नहीं । इस उपाय-हीनता का आदर्श-करण है, आदर्शवादी रहस्यवादी विचारधारा (ख) इस उपायहीनता का एक अनिवार्य निष्कर्ष यह भी है कि वर्तमान वर्ग-वैषम्यपूर्ण अराजक स्थिति चिरनीवी है । (ग) इस यथार्थ की भीषणता में अगर कुछ कमी की जा सकती है तो वह शासक की अज्ञाई और उसके उदार दृष्टिकोण द्वारा ही सम्पन्न हो सकती है । भद्दा अपने पुत्र को इन्दा के पाय इसीलिए रखती है । (घ) इस विचारधारा के द्वारा, यथार्थ और आदर्श के बीच अनुवांछनीय खाई पड़ जाती है ।

ध्यान रहे कि प्रसाद जी के सम्मुख उनके अपने आज की ही दुनिया थी । वे इस आज की वास्तविकताओं से इतने ज़्यादा परिचित थे कि वे स्वयं भारतीय क्रांति के उद्गाता होकर भी, राष्ट्रीय उत्थान और साम्राज्यवाद-विरोधी वायुमण्डल के बावजूद, इस बात को कतई न भूल सके कि यह नवीन पूँजीवादी समाज और राष्ट्र मयानक रूप में रोगग्रस्त है । इन्दा सर्ग की शाप-वाणी सुनिये । यह शाप-वाणी सन् १९५२ की वास्तविकताओं को भी ठीक चिन्तित करती है—सिवाय एक बात के । नई ऐतिहासिक शक्तिमम्पन्न विकासमान भूमिक वर्गों की बल-वृद्धि और आत्म-विश्वाससमयी क्रांतिकारी प्रवृत्ति वे देख

न सके। उनके जमाने में सामाजिक और राजनीतिक क्षेत्र में इस क्रान्तिकारी प्रवृत्ति का कोई निर्णायक (और व्यापक) प्रभाव भी न था। प्रसाद जी की महता इसी में है कि उन्होंने नवीन राष्ट्रीय पूँजीवादी यथार्थ के हासप्रसन्न स्वरूप की तोत्तम शब्दों में निन्दा की। भारतीय समाज के अन्दर मार्क्सवादी विचारधारा का उनके जमाने में कोई निर्णायक प्रभाव न होने के कारण तथा तत्कालीन सामाजिक विकास-स्तर की सीमाओं से प्रस्त होकर, वे इस वर्ग-वैषम्यपूर्ण अराजक भयानकता के विश्व को चिरन्तन मान बैठे।

इड़ा का स्वरूप

ऐसी सभ्यता की फिलासफी की एक प्रतीक इड़ा, मनु के अतिचारी कार्यों की ग्राह्यपूर्ण भर्त्सना के बावजूद, (और अपनी निविद्ध आत्म-आलोचना के बावजूद) प्रसाद जी की अन्तिम सहानुभूति खो बैठी है। यह इड़ा बुद्धि की प्रतीक नहीं। (प्रसाद जी ने उसे बुद्धि का प्रतीक-चरित्र माना है) वह तो पूँजीवादी समाज की मूल विचार-धारा की प्रतीक है। इड़ा बुद्धिप्रधान अवश्य है। वह विज्ञानोन्मत्ति और वर्ग-विभाजन के आधार पर, नवीन सभ्यता खड़ी करती है। जीवन के लिए संघर्ष और योग्यता की विजय तथा शेर का तिरोधन उसका प्रमुख सिद्धान्त है। इस संघर्ष की वह चित्ति-केन्द्रों का 'संघर्ष' कहती है। यह संघर्ष, इड़ा के अनुसार, लोगों को आपस में मिला देता है (लोग संगठित हो जाते हैं) किन्तु, इस संघर्ष के कारण, व्यक्ति चेतना राग-पूर्ण होकर भी द्वेष-पंक्त में सन जाती है, तथा वह गिरती-पड़ती अपनी मंजिल की ओर चली चलती है। यही जीवन-उपयोग है, यही बुद्धि-साधना है और अपना जिनमें श्रेय हो, वही मूल की आराधना है (देखिये संघर्ष सर्ग, पृष्ठ २००-२०१)।

इड़ा स्वयं भी रहस्यवादी है। वह जीवन-संघर्ष में योग्यता की विजय, वाले सिद्धान्त को विश्व का चिरन्तन मूल नियम मानती है किन्तु (पूँजीवादी) नियम विधान के प्रतिकूल जाने वाले के लिए, उसके मन में कोई सहानुभूति नहीं। वह यह नहीं समझ पाती कि वर्गभेद के आधार पर उसके 'सुविभाजन विषय' क्यों हो गये हैं और नियम क्यों टूटते हैं और नये क्यों बनते हैं। वह अपनी अनन्यता, अपना हाम स्वीकार करती है और अन्ध को अमूर्त समरसता का सिद्धान्त मान लेती है।

निश्चय ही, अन्ध और प्रसाद जी 'जीवन-संघर्ष में योग्यता की विजय' के सिद्धान्त को बिल्कुल नहीं मानते। यह एक घनशेर-प्रतिक्रियावादी मान्यता है, जो मनुष्यता के मानवीय स्वरूप के एकदम विपरीत है। वह सिद्धान्त स्वार्थ-लोलुप साम्राज्यवादी पूँजीवाद का वैचारिक अस्त्र है। इस वैचारिक मनोभूमि से प्रस्त इड़ा और उसकी नवीन सभ्यता अन्ध और प्रसाद जी के लिए अत्यन्त गृहणीय है। किन्तु अपनी उपायहीनता के कारण, इस सभ्यता को उन्हें चिरन्तन मान लेना पड़ता है। उसकी विषमता और सन्ताप को कम-से-कम करने के लिए, अच्छे शागड़ की बमरत है। सो, अन्ध अपना पुत्र रद्द

को सौंप देती है। वर्ग-संघर्ष के प्रति तिरस्कार का भाव रखते हुए भी, अद्धा वर्गही सामंजस्यपूर्ण समाज का समर्थन करती है, किन्तु इद्धा का सामंजस्य वर्ग मैत्री के आधार पर स्थित है। (इस अर्थ में, इद्धा का चरित्र अद्धा से इज्जार गुना प्रतिक्रियावादी है।)

उपर्युक्त विश्लेषण से यह बात स्पष्ट हो गई है कि अद्धा के इद्धा-विरोध का अर्थ अ-बुद्धिवाद नहीं, न बुद्धि-विरोधवाद है। इद्धा में निर्माणात्मक प्रतिभा होने के बावजूद, उसके सिद्धान्त शुद्ध पूँजीवादी प्रतिक्रियावादी हैं—जिसे अद्धा ही क्या, कोई भी मानव-वादी स्वीकार नहीं कर सकता। अतः ऐसी इद्धा का तिरस्कार कर, प्रसाद जी अपने युग-विचारों को पीछे की ओर नहीं ले जा रहे थे, वरन् वे, वास्तविकताओं के विश्लेषण के द्वारा, हिन्दी भाषा-भाषी विश्व के ज्ञान-कोष में वृद्धि ही कर रहे थे।

किन्तु इद्धा को बुद्धि-तत्त्व का प्रतिक मानकर तथा अद्धा को अद्धा-तत्त्व का प्रतीक मानकर, प्रसाद ने जिस प्रकार भ्रम-प्रसार किया वह वस्तुतः अत्यन्त शोचनीय है, विशेषकर इसलिए कि हिन्दी जगत् में बुद्धि-विरोधी अद्धावाद को भारतीय परम्परा का नाम देकर जो एक प्रतिक्रियावादी-वायुमण्डल तैयार किया गया, उसके फलस्वरूप हिन्दी के प्रतिक्रियावादी क्षेत्रों में ही ‘कामायनी’ अधिक लोकप्रिय हो सकी, और उसके अन्तर्गत प्रखर प्रगतिशील तत्त्वों के प्रति पूर्ण उपेक्षा बरती गई।

क्रान्तिकारी-शुद्ध वैज्ञानिक विचारधारा के अभाव की स्थिति में साहित्यकार किस प्रकार प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष रूप से ठीक उसी घनघोर वास्तविकता से समझौता कर लेता है, जिस वास्तविकता का वह भयानक शत्रु है, इसका उदाहरण है स्वयं अद्धा और उसके कल्पक-निर्माता प्रसाद जी। मनु-पुत्र को इद्धा के पास सौंपना और स्वयं हिमालय पर जाकर अमूर्त समरसता और सामंजस्य के वातावरण में रहना क्या आशय रखता है? यदि प्रसाद जी के पास सुमान्तरकारी वैचारिक अस्त्र होते, तो अद्धा के सम्मुख आत्म-आलोचना-प्रस्त इद्धा के मन की, वैचारिक ऊहापोहों के द्वारा ऐसे स्तर पर भी पहुँचाया जा सकता था, जहाँ से वर्ग-विभाजनहीन नवीन लोक-राज्य और नवीन जन-सम्पत्ता के सिंहद्वार की ओर जाने वाले प्रशस्त क्रान्तिकारी पथ के दर्शन हो सकते थे, अगर मनु-सहित इद्धा—अद्धा उस राह पर चल सकते थे। ध्यान रहे कि छायावादी काव्य में ‘कामायनी’ ही एक ऐसा ग्रन्थ है, जो समाज-नीति और राजनीति के क्षेत्र में, नये साहस प्रयासों को लेकर निर्द्वन्द्व रूप से आगे बढ़ता है। अतः उपरिलिखित मन्तव्य उसके लिए अत्यन्त आवश्यक है।

कामायनी की दार्शनिक पृष्ठभूमि

[विजयेन्द्र स्नातक]

कामायनी एक ऐतिहासिक महाकाव्य है। ऐतिहासिक होने के कारण इसका आधार अनिवार्यतः सैद्धान्तिक है। इतिहास को दर्शन का वहिर्बिकास स्वीकार करने के कारण कवि का ध्यान भौतिक घटनाओं के मूल में सन्निविष्ट उन सिद्धान्तों की ओर सतत बना रहा है जिनके द्वारा जगत् और जीवन की गतिविधि का यथार्थ रूप में आकलन होता है। मनु और अर्द्धा की ऐतिहासिक कथा के साथ इसमें मानव-मन के विरास और मुक्ति की मनोवैज्ञानिक कथा भी है। अतएव इसका दार्शनिक आधार अपेक्षाकृत व्यक्त और स्पष्ट है। मनु अर्थात् मनन-शक्ति (मन) के साथ अर्द्धा अर्थात् हृदय की भावनात्मक मता, विश्वास समन्वित रागात्मिका वृत्ति तथा इडा अर्थात् व्यवसायात्मिका बुद्धि के संघर्ष और समन्वय का विवेचन ही कामायनी का दार्शनिक आधार है। देव-सृष्टि के पक्ष के उपरान्त अभिनव मानव-सृष्टि का सूत्रपात्र करने वाले मनु, वेद, ब्राह्मण आदि ग्रन्थों के अनुसार एक विख्यात ऐतिहासिक पुरुष भी हैं और साथ ही उनकी कथा मानवविकास-रूपक का सुदृढ़ आधार भी है। कामायनी की कथा का परिनिर्वाण मनु अर्थात् मन की आनन्दोपलब्धि के साथ होता है। अतएव इसमें आनन्दवाद की प्रतिष्ठा सर्वथा असंदिग्ध है। यह आनन्दवाद दार्शनिक सिद्धान्त या वाद की दृष्टि से प्रसाद जी की अपनी मौलिक सृष्टि है जिसके निर्माण में उन्होंने मुख्य रूप से शैव दर्शन, बौद्ध-दर्शन, वेदान्त-दर्शन, उपनिषद् तथा वर्तमान युग की साम्यवादी प्रवृत्तियों का आवश्यकतानुसार उपयोग किया है। किसी एक मतवाद को पकड़कर उसी की अन्ध-उपासना प्रसाद जी को अभीष्ट न थी।

कामायनी का आधारभूत सिद्धान्त आनन्दवाद है। मन के सामरस्य दशा में अवस्थित होने पर ही आनन्द-प्राप्ति होती है। मानव-मन का परम ध्येय है शाश्वत आनन्दोपलब्धि। आस्तिक-नास्तिक सभी दर्शनों में अविरोध पाया जाता है। प्रसाद जी ने कामायनी में आनन्द को साध्य मानकर जिस साधना को प्राथमिकता दी है, वह है अर्द्धा और इडा की समन्वय भावना। अर्द्धा और इडा में समन्वय उत्पन्न होने पर इच्छा, क्रिया और ज्ञान में सामरस्य उत्पन्न होता है और यह सामरस्य ही दुःख-नाश के उपरान्त अनन्त आनन्द का पथ प्रशस्त करता है। जब मन पूर्णतः अर्द्धाज्ञ होकर लक्ष्याभिव्येष्टी होता है, तभी आनन्द की प्राप्ति सम्भव है। अतः आनन्दवाद की स्थापना में अर्द्धा का महत्वपूर्ण योग है।

श्रद्धा शब्द का तात्त्विक अर्थ है विश्वास समन्वित रागात्मिका वृत्ति । कामायनी में श्रद्धा को विश्वास, प्रेम, सद्भावभूति, दया, सौख्य आदि उदात्त भावों का प्रतीक कहा गया है । वह जगदात्री, सर्वमंगला, अमृतधाम आदि रूपों में भी स्थान-स्थान पर वर्णित हुई है । वेद, उपनिषद्, गीता, योगदर्शन, त्रिपुरा रहस्य आदि शास्त्रों में श्रद्धा को लोक-कल्याण-प्रवर्तन की मूल वृत्ति के रूप में स्वीकार किया गया है । 'श्रद्धा हि जगतां धात्री, श्रद्धा हि सर्वस्य जीवनम्' कहकर ही सन्तोष नहीं हुआ, श्रद्धा के अभाव में जगत् की स्थिति भी सम्भव नहीं मानी गई—'श्रद्धा वैधुर्यं योगेन विनश्येज्जगतां स्थितिः श्रद्धायान् लभते ज्ञानम्' कहकर गीता में श्रद्धा का परम पुरुषार्थ-मोक्ष से सीधा सम्बन्ध स्थापित किया गया है । श्रद्धामूलक राखना से श्रद्धानुरूप फल-प्राप्ति भर गीता में पताई गई है—'श्रद्धामयोयं पुरुषः यो यच्छ्रद्धः ॥ एव सः' ऋग्वेद में श्रद्धा का गौरव और महत्त्व विस्तारपूर्वक वर्णित है जिसमें श्रद्धा को अमीष्ट फलदात्री तथा वैभव की अधिष्ठात्री देवी कहा गया है—

“श्रद्धां देवा यजमाना वायुगोपा उपासते,

श्रद्धां हृदय्याकूत्या श्रद्धया विन्दते वसु ।”

—ऋग्वेद संहिता १०-१५-१४

वैदिक काल से लेकर महाभारत काल तक श्रद्धा अपने गौरवपूर्ण आसन पर नमानी रही और उसके महत्त्व का आख्यान होता रहा । गोस्वामी तुलसीदास ने भी अपने काव्य रामचरित-मानस को हृदयंगम कर लाभ उठाने के लिए सबसे पहले श्रद्धा का होना अनिवार्य बताया—

“जे श्रद्धा संवत्स रहित, नहि सन्तन कर साथ,

तिन कहै मानस भगम प्रति, जिन हिन प्रिय रघुनाथ ।”

इस प्रकार हम देखते हैं कि श्रद्धा अपने तात्त्विक अर्थ के साथ व्यावहारिक रूप में भी जो उपयोगिता रखती है वह किनी प्रकार भी उपेक्षणीय नहीं । कामायनी में तो श्रद्धा का प्रभाव आदि से अन्त तक छाया हुआ है, उसके प्रति निष्ठावान् हुए बिना काम्य के मर्म को समझना भी सम्भव नहीं ।

मानव-मन के मस्तिष्क पक्ष-से सम्बन्ध रखने वाली दूसरी वृत्ति है इडा अर्थात् बुद्धि । यह वृत्ति व्यवसायात्मिका है जो तर्क-वितर्क में उलझकर मानव को आनन्द-प्राप्ति के पथ में हटाने में लीन रहती है । ऋग्वेद में इडा-सम्बन्धी एक सूक्त है जिसमें इडा को बौद्धिक ज्ञान का प्रतीक कहा गया है । बुद्धि का प्रतीक होने के कारण इडा का बुद्धिवाद श्रद्धा और मनु के बीच व्यवधान बनाने में महायक होता है । फिर बुद्धि के विकास में, अधिक सुख की खोज में, दुःख मिलना स्वाभाविक है । यथार्थ वस्तुस्थिति यह है कि इडा (बुद्धि) मन को उतेजित करने में तो समर्थ है किन्तु मन को पलितुष्ट करने की क्षमता उसमें नहीं है । यही कारण है कि श्रद्धाहीन बुद्धि केवल क्लेश, सन्ताप और संघर्ष

को ही बन्ने देने में निरत रहती है। तर्क-वितर्क और विषय की ऊहापोह के कारण बुद्धि का स्वतन्त्र व्यक्तित्व इस संसार में कुछ भी कल्याणकारी निर्माण नहीं कर पाता। बानादनी के इन्हा सर्ग में प्रसाद जी ने इसका स्वरूप और स्वभाव इस प्रकार वर्णन किया है—

“हो, अब तुम बनने को स्वतन्त्र,

सब वस्तु धालकर औरों पर रखने हो अपना अलग तन्त्र,
इन्द्रों का उद्गम तो सर्वेव शाश्वत रहता वह एक मात्र।
तुमने तो प्राणमयी ज्वाला का प्रणय प्रकाशन प्रहण किया,
हाँ, जलन, बापना को जीवन भ्रम तम में पहता स्थान दिया।
अब विश्व प्रचलन हो ऐसा जो नियति चक्र का बने तन्त्र,
हो शाप भरा तब प्रजातन्त्र।”

×

×

×

“यह अभिनव मानव प्रजा सृष्टि,

दृष्टि में लगी निरन्तर हो वलों की करती रहे वृष्टि,
अनजान ममम्प्राणें गड़ती रचती हों अपनी ही विनष्टि।
कोमाह्वन बसह अनन्त चलें, एकता नष्ट हो बड़े भेद,
अभिनविन वस्तु तो दूर रहे, हाँ मिले अभिच्छिन्न दुखद खेद।
हृदयों का हो आवरण मदा अपने वसस्थान की जड़ता,
पहचान सङ्गों नहीं परस्पर चलें विश्व गिरता पड़ता।
तब कुछ भी हो यदि पाम भरा पर दूर रहेगी सदा वृष्टि,
दुख देगी यह संकुचित दृष्टि।”

उपर्युक्त पंक्तियों में इन्हा (बुद्धि) की उन मूल प्रवृत्तियों की ओर कवि ने संकेत किया है, जिनसे इन्हा का व्यक्तित्व निम्नित हुआ है। इन्द्र और संघर्ष के बीच जलन और ईर्ष्या-वैर में लिप्त इन्हा केवल अभिरुष्ट बीज का ही पोषण करने में समर्थ है। मेघ-बुद्धि उत्पन्न करके वलों की सृष्टि करने में लौन यह बुद्धिवाद, प्रेम, ममता, ममवेदना और मन्दनाद से दूर स्वार्थन्य एवं संकीर्ण जीवन ही प्रदान करता है। “विलरी अलकें वतीं तर्क बाल, शीर्षक गीत में इन्हा का बाल्य रूप जिस प्रतीकानुसृत शैली से कवि ने व्यक्तित्व दिया है वह उनके स्वभाव और कालवेदना का अन्वया परित्याग है। हृदय की मृगद नवनाओं के अन्वय में वह दुःख, शान्ति और सन्तोष देने में समर्थ अन्वय रहती है। सन्तानों के दर्शन में भद्रा ने इन्हा को सम्बोधित करके कहा है—

“भद्रा बोली बन विषम प्दान्त,

मिर चढ़ी रही पापा न हृदय,
तू विचल कर रही हूँ अभिनय।”

इड़ा के कार्य-व्यापार और स्वरूप का उपरिलिखित वर्णन पढ़कर यह जिज्ञासा उत्पन्न होना स्वाभाविक है कि यदि सचमुच बुद्धि का यही व्यवसाय और प्रयोजन है तो उसकी यथार्थ उद्देश्यता क्या है ? इस प्रश्न के प्रस्तुत होने पर बुद्धि की उपयोगिता की बात निस्सन्देह जटिल बन जाती है । किन्तु बुद्धि मानव-मन के विकास में सर्वथा व्यवधान या व्यर्थ की वस्तु नहीं है । उसे हम अवाञ्छनीय वस्तु कहकर छोड़ नहीं सकते । उसका अपना एक विशेष प्रयोजन है और वह यह कि उसके द्वारा राग की परिपक्वता प्राप्त होती है । उसके संसर्ग से भट्ठा बढ़ होती है । राग की लक्ष्य के प्रति प्रेरणीय बनाने में बुद्धि का विपुल प्रयोजन है, अतः यह कहना अनुचित न होगा कि बुद्धि नियन्त्रित भट्ठा के द्वारा ही मन समरसता की स्थिति को प्राप्त होता है । भट्ठा अजगद आनन्द की दशा में पहुँचाने का साधन है । कामायनी में यदि आनन्दवाद साध्य है तो समरसता उसकी प्राप्ति का साधन है । इसलिए भट्ठा और इड़ा के समन्वय तथा सामरस्य दशा की प्राप्ति उन युतिपथों को सुलभा देती है जो दर्शन की परिभाषा में सच्चिदानन्द-प्राप्ति या ब्राह्मी स्थिति कहलाती है । कामायनी के दर्शन की इस प्रारम्भिक सीढ़ी को पार कर लेने के बाद समरसता का रहस्य और उसका प्रभाव जान लेना भी आवश्यक है ।

‘समरसता’—समरसता शब्द और समरसता का सिद्धान्त प्रसाद जी ने शैव-दर्शन से ग्रहण किया । शिव-तत्त्व और शक्ति-तत्त्व का सामरस्य शैव-दर्शन की आधारभूत मान्यताओं में है और इसका प्रतिपादन स्थान-स्थान पर किया गया है । समस्त सुख-दुःख के बीच एक रस रूप शिव विद्यमान है जिनकी प्रत्यभिज्ञा से समरसता आती है तथा सामरस्य की प्रतीति होने पर द्वैत भी आनन्द निस्पन्द हो जाता है—

“जाते समरसानन्दे द्वैतमप्यमृतोपसम् ।

मित्रयोरिव बन्धुयोः जीवात्मा परमात्मनोः ॥”

शैवाग्रमों में हम समरसता का वर्णन शिव के विभिन्न रूपों को लेकर किया गया है और उसके द्वारा जगत् के वैषम्य को सार्थक बनाते हुए यह प्रदर्शित किया गया है कि इस वैषम्य में समत्व किस प्रकार स्थापित करके शिवत्व प्राप्त किया जाय । कामायनी में इसी तत्त्व को प्रसाद जी ने इट्टा और इड़ा के संघर्ष और समन्वय द्वारा प्रतिपादित किया है । बुद्धिवृत्ति की एकांगिता को भट्ठा के समन्वय से ही सार्थक बनाया जा सकता है । समरसता का प्रारम्भ इन दोनों के यथोचित मिलन से ही प्रारम्भ होता है । सारस्वत प्रदेश में मानव को उपदेश देती हुई भट्ठा कहती है कि—

“सब की समरसता का प्रचार,

मेरे सुत सुन भाँ की पुकार ।”

कामायनी के रहस्य सर्ग में त्रिपुर की अवतारणा करते हुए कवि ने समरसता का दार्शनिक विवेचन प्रस्तुत किया है । इच्छा, कर्म और ज्ञान यह तत्त्व मानव-मन की

शास्त्र प्रवृत्ति तथा गतिविधि का मनोवैज्ञानिक लेखा है, अतः इनमें सामरस्य स्थापित करने की चेष्टा ही मन को परिपूर्णता की स्थिति तक पहुँचाना है। जब तक इन तीनों में अभिन्नत्व न होगा आनन्द की प्राप्ति क्योकर सम्भव हो सकती है ?

“ज्ञान दूर कुछ क्रिया भिन्न है,
इच्छा क्या पूरी हो मन की।
एक दूसरे से न मिल सके,
यह विडम्बना है जीवन की॥”

इन तीनों के सामरस्य की स्थिति पर आते ही एक दिव्य स्वर-सहरी का संचार हो जाता है। मनु योगियों की परमानन्द दशा अनाहतनाद में लीन हो मुक्ति-सुख में विचरण करने लगते हैं।

“स्वप्न स्वाप जागरण भ्रम हो,
इच्छा, क्रिया, ज्ञान मिल सपने।
विषय अनाहत पर निनाद के,
अद्वैत मनु बस सम्मय ये॥”

योगियों को निर्विशेष या निर्विकल्प समाधि में स्थित होने पर जैसी विशुद्ध अनुभूति होती है वैसी ही अनुभूति इन सामरस्य दशा में हो जाती है। ध्याता, ध्येय और ध्यान तीनों एक होकर जैसे अलण्ड आनन्द में योगी को पहुँचा देते हैं जैसे ही इच्छा, क्रिया और ज्ञान में समत्व आने पर भेद-बुद्धि निःशेष हो जाती है। शैवागमों में इस स्थिति को चिदानन्द-प्राप्ति कहते हैं। यह समरसता के मार्ग से ही उपलब्ध होती है।

समरसता का यह मिद्वान्त केवल आध्यात्मिक पक्ष में ही चरितार्थ नहीं होता बल्कि लौकिक पक्ष में व्यावहारिकता की दृष्टि से यह पूर्णरूपेण उपादेय मिद्व होता है। कामादनी में कवि ने वर्तमान वैज्ञानिक युग के बुद्धिवादी प्रभाव को अपने मन में धारण करके उसके द्वारा उत्पन्न सामाजिक संघर्ष और विनाश का विषय किया है। कदाचित् इसी कारण समरसता के प्रतिपादन में उसने प्रकृति और पुरुष की अध्यात्म-परक समरसता तक अपने को सीमित नहीं रखा। व्यक्ति और समाज की समरसता का विरद रूप में उसने वर्णन और समर्पण किया है। लौकिक पक्ष में भी इस समरसता को अधिग्रहणिक व्यवहार्य बनाने का प्रयत्न स्थान-स्थान पर परिलक्षित होता है। अन्त में कवि ने इस संसार के वैषम्य का वर्णन कराकर शिखर या समरसता का निरूपण किया है। अन्त कहती है— वैषम्य में आगे बढ़ने पर तुम्हें सदा एक-रंग रहने वाले शिव का दर्शन प्राप्त होगा। प्रत्येक जीव का शिव-स्वरूप होने की समरसता (शिखर) ही मूल्य अपिदार है। जिस प्रकार कारण स्थापक रहकर प्रत्येक कार्य में अनुस्यूत रहता है उसी प्रकार समरसता स्थापक होकर सबके मूल में स्थित है। जैसे समुद्र परम स्थापक होने के कारण पानी

और से उमड़ता हुआ दिखाई पड़ता है और उसमें उड़ने वाली लोल लहरियों के मध्य-ज्योतिष्मान मणि-समूह बिखरते हुए दिखाई देते हैं, वैसे ही अत्यन्त व्यापक समरसता में उठने वाली दुल की नील लहरियों के बीच मणिगण के समान चमकीले सुख-स्वप्न भंग होते रहते हैं। अतः तुम्हें क्षणिक सुख-दुःख की चिन्ता छोड़कर समरसता की ओर बढ़ना चाहिए। शैवागमों के अनुसार यही लोक का कल्याण भी है, संक्षेप में, जो सामरस्य लोक-कल्याण का पथ प्रशस्त करने वाला साधन है, वही शाश्वत सुख या आनन्द का विधायक भी है। आनन्द ही प्रसाद जी का परम ध्येय और अभीष्ट है, और वही साध्य है।

समरसता के मार्ग से जिस कोटि की आनन्दोपलब्धि का वर्णन प्रसाद जी ने कामायनी में किया है वह सगुणोपासक वैष्णव भक्तों का आनन्द नहीं है। सुर, तुलसी, मीरा आदि भक्तों के समान आनन्द का आलम्बन अपनी आत्मा से बाहर चराचर जगत् में स्थापित न करके अपनी अन्तरात्मा में ही आनन्द की अनुभूति करना इनका लक्ष्य है। योग-शास्त्र का ध्यान, धारणा, समाधि आदि साधनों का उपयोग भी उसमें निहित है। निर्गुण भक्ति-पद्धति में जिस प्रकार निराकार-निरञ्जन की उपासना द्वारा अन्तरात्मा दिव्य शक्ति के आलोक से आलोकित हो जाता है, उसी प्रकार आनन्दवाद की साधना-पद्धति में भी अन्तरात्मा शाश्वत सुख और आनन्द से परिपूर्ण हो उल्लसित हो जाता है। आनन्द-प्राप्त के लिए साधक को बराह, नरसिंहावतार आदि बाह्य आलम्बनों की अपेक्षा नहीं होती। उसका आनन्द आश्रय-निष्ठ और आत्मन्तर है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है—“कामायनी में प्रसाद जी ने अपने प्रिय आनन्दवाद की प्रतिष्ठा दार्शनिकता के ऊपरी आभास के साथ कल्पना की मधुमति भूमिका बनाकर की है। यह आनन्दवाद-वज्रमाचार्य के काम या आनन्द के टंग का न होकर तान्त्रिकी और योगियों की अन्तर्भूमि-पद्धति पर है।” अपने आनन्दवाद की सृष्टि प्रसाद जी ने प्रमुख रूप से शैवागमों के प्रत्यभिज्ञा दर्शन के आधार पर की है। किन्तु भारतीय दर्शनों तथा उपनिषदों से भी उपयोगी तत्वों का उन्होंने चुनाव किया है। वेदान्त और बौद्ध दर्शन से कुछ तत्वों को ग्रहण किया और कुछ स्थलों पर इनसे स्पष्ट पार्यन्त रखा। जगत् को ब्रह्ममय स्वीकार करने पर भी उन्होंने अद्वैत मतानुसार उसे मिथ्या या असत् नहीं माना। माया का प्रमाण भी वे अद्वैत सिद्धान्त के अनुसार नहीं मानते—शैवाद्वैत में माया के स्थान पर शक्ति-सिद्धान्त का प्रतिपादन है और इसे मानने पर जगत् को मिथ्या मानना आवश्यक नहीं रह जाता। साध्य या बौद्ध-दर्शन की तरह वे संसार को दुःखमय भी नहीं मानते—हाँ, जगत् की प्रतिक्षण परिवर्तनशीलता उन्हें स्वोक्त्यर्थ है। वे इस दृश्यमान जगत् को आनन्दमूर्ति शिव का निग्रह मानकर उत्प (सत्) स्वयं आनन्दमय मानते हैं। बौद्धों के नैरात्म्यवाद में भी उसका विश्वास नहीं, कामायनी का दर्शन आत्मवाद की सुदृढ़ भूमि पर

प्रतिष्ठित है। कामायनी में ज्ञान को प्रधानता न देकर भक्ता को प्रधानता दी गई है। शांकर मत में, 'श्रुते ज्ञानान् मुक्तिः' है तो प्रसाद मत में, 'दावान् लभते ज्ञानम्', का सन्देश है।

जैसा कि ऊपर की पंक्तियों में कहा गया है कि कामायनी के आनन्दवाद की छवि में शैवागमों की प्रधानता है, वह सापेक्षिक है, यह समझ लेना सर्वथा भ्रमपूर्ण होगा कि कामायनी को दार्शनिक विचारधारा सर्वतोभावेन शैव विचारधारा है। यह ठीक है कि प्रसाद जी शिव के अनन्य भक्त और आराधक थे, अतः शैव-दर्शन से प्रेरणा ग्रहण करना उनके लिए सहज सम्भाव्य था। किन्तु शैवागमों के साथ वेद, ब्राह्मण, उपनिषद् तथा अन्य शास्त्रों का भी वे सत् अनुशीलन करते रहे जिसका परिणाम यह हुआ कि किसी एक शास्त्र की संकीर्ण विचार-शृंखला उन्हें बाँध न सकी। समरसता और आनन्दवाद के मूल उपकरण शैवागमों से लेकर भी वे वेदान्त और उपनिषद् में प्रतिपादित ब्रह्म और उसकी सर्वव्यापकता की उपेक्षा न कर सके। महाचिति अथवा चैतन्य का वर्णन प्रसाद जी ने शैवागमों के आधार पर ही किया है। चैतन्य के अतिरिक्त इस विश्व में किसी की भी सत्ता नहीं, ऐसा शैवागमों का कथन है। शिव की शक्ति के असंख्य रूप होने पर भी शैव-दर्शन में परमेश्वर की पाँच शक्तियों का वर्णन किया गया है। कामायनी में भी शिव के पाँच रूप, संहारक, सृष्टा, मायायोगी, मन्त्रिवत् और नटरात्र, प्रस्तुत किये गये हैं। शक्ति की दृष्टि से शिव पाँच रूपों में सामने आते हैं—प्रकाशरूपा चित्-शक्ति, स्वातन्त्र्य-शक्ति (आनन्द-शक्ति), तत्त्वमत्कार (इच्छा-शक्ति), आकर्यात्मकता (ज्ञान-शक्ति) और सर्वाकार योगित्व (क्रिया-शक्ति)। कामायनी के भक्ता सर्ग में इस महाचिति शक्ति की महिमा का वर्णन है। महाचिति लीलामय आनन्द कर रही है, उसके नेत्र खुलने पर ही विश्व का सुन्दर उन्मीलन होता है—

"कर रही लीलामय आनन्द महाचिति सजग हुई-सी व्यथत।

विश्व का उन्मीलन अभिराम हस्तों में सब होते अनुरक्त ॥"

शिव-शक्ति के सविस्तर वर्णन को पढ़कर पाठक के मन में यह आन्ति होना स्वामाविक है कि कामायनी की दार्शनिक पृष्ठभूमि शैव-दर्शन है और उसके मूलाधार ग्रन्थ शैवागम हैं। इससे आगे बढ़कर पाठक यह भी सोच सकता है कि शैव-सिद्धान्तों की विवृति के लिए ही प्रसाद जी ने मनु और भक्ता के इतिवृत्त को कामायनी में अन्तर्गति किया है। किन्तु शैवागमों से कामायनी के दार्शनिक विचारों का मौलिक मतभेद जाने बिना इस प्रकार की धारणा बना लेना उचित नहीं। शैव-दर्शन सामाजिक दर्शन नहीं है, वह व्यक्ति-दर्शन है। समष्टि-विकास के सिद्धान्तों की अपेक्षा व्यक्ति-विकास पर ही उसका बल है। इसके विपरीत कामायनी का दर्शन सामाजिक दर्शन है, व्यक्ति-विकास से ही वह सन्तुष्ट नहीं होता। समष्टिमूलक-विकास मानवार्थों के साथ उसका विस्तार होता है। अतः

उसकी परिधि अपेक्षाकृत व्यापक हो जाती है। कामायनी के कर्म सर्ग में इस सिद्धान्त को बड़े स्पष्ट शब्दों में व्यक्त किया गया है—

“अपने में सब कुछ भर कैसे व्यक्ति विकास करेगा ?

यह एकान्त स्वायं भीषण हूँ, अपना नाश करेगा ?

श्रोतों को हँसते देखो मनु हँसो और सुख पाओ,

अपने सुख को विस्तृत करलो सब को सुखी बनाओ।”

समष्टि-विकास के सिद्धान्त का प्रतिपादन कामायनी के अद्वा सर्ग में भी कवि ने उपनिषदों के ‘भूमा’ शब्द के द्वारा वही ही सुन्दर शैली से किया है। नारद और सनत्कुमार संवाद में भूमा की महिमा वर्णन करते हुए कहा गया है कि इस संसार में जो भूमा है—व्यापक और महान् सुख है—वही अमृत है। ‘यो वै भूमा तत्सुखम्’—नालये सुखमस्ति, भूमा वै सुखम्’ व्याष्टि सुख का तिरस्कार करती हुई समष्टि या व्यापक सुख को और ही प्रवृत्ति करने वाली वृत्ति ही भूमा है। दूसरे शब्दों में कह सकते हैं कि व्याष्टिगत सुख को समष्टिगत सुख में पर्यवसित कर देना ही भूमा है और यही कामायनी की सामाजिकता का आधार है। अद्वा सर्ग के अन्तिम पद की अन्तिम पंक्ति तो समष्टिगत सौख्य की पुकार से गूँज रही है—‘समन्वय उसका करे समस्त, विजयिनी मानवता हो जाय’ संक्षेप में, कामायनी का यह समष्टि-विकास-भाव शैव-दर्शन के व्यष्टि-विकास से मेल नहीं खाता। और प्रसाद जी के दर्शन को अपेक्षाकृत व्यापक बना देता है। इसके अतिरिक्त कामायनी का दर्शन केवल आध्यात्मिक दर्शन ही न रहकर व्यावहारिक भी है। उसके व्यावहारिक होने का कारण है उसमें वर्तमान युग की सामाजिक भावनाओं का ग्रहण और समर्थन। आधुनिक युग की पदार्थ-प्रियता, जिसका दायित्व भौतिक विज्ञान पर है—कामायनी के कवि को दृष्ट नहीं। वर्ग-संघर्ष और सामाजिक वैषम्य द्वन्द्वात्मक संघर्षों का प्रभाव भी कवि के मन पर पड़ा है और अपने समन्वय तथा सामरस्य के सिद्धान्तों के प्रतिपादन में उसका ध्यान इन समस्याओं की ओर गया है। वर्ग-वैषम्य ने किस प्रकार सामाजिक जीवन को कुण्ठित बनाया हुआ है और उससे किस प्रकार भाग पाया जा सकता है, यह कामायनी के छवर्ष सर्ग में कवि ने बताया है। बुद्धि की विगर्हणा में भी कवि सांकेतिक शैली से यह काम करना चाहता है कि केवल तर्क-संकुल शुष्क कहावतों से जीवन में आनन्द की प्रतिष्ठा सम्भव नहीं। भौतिक विज्ञान के प्रभाव में आधुनिक युग में हम इस तथ्य को भूल रहे हैं, अतः सर्वोन्नीत जीवन-दर्शन का निर्माण भी नहीं कर पाये हैं। सर्वोन्नीत विकास के लिए जिस कोटि के जीवन-दर्शन की आज आवश्यकता है वह भौतिक साधनों तक सीमित रहने से ही उपलब्ध नहीं हो सकता। शुद्ध निर्लेप चैतन्य का शाश्वत और अखण्ड आनन्द-प्राप्ति यदि चरम ध्येय है तो हमें लौकिक तथा पारलौकिक दोनों ही क्षेत्रों में समन्वय और समरसता को स्वीकार करना

होगा। अदा के संसर्ग से बुद्धि (इद्धा) का संस्कार करके शुद्ध चैतन्य द्वारा भावना, ज्ञान और किया में सामरस्य उत्पन्न करके अखण्ड आनन्द प्राप्त किया जा सकता है।

संक्षेप में, कामायनी की कथा ऐतिहासिक होने के साथ एक मनोवैज्ञानिक तथा दार्शनिक चेतना की सुदृढ़ एवं शाश्वत भावभूमि पर प्रतिष्ठित है। अदा त्रियोजित सन्तुलित बुद्धि के सहयोग से मनु (मानव) उस मार्ग पर चलने योग्य होता है जो जीवन का चरम साध्य है। जब वह लक्ष्य तक पहुँच जाता है तब उसका मन पूर्णरूपेण स्वस्थ, शुद्ध और चैतन्य के आलोक से पूर्ण होकर आनन्दमयी हो जाता है; ताप, शाप, दुःख, दैन्य, संघर्ष और वैषम्य की जड़ता तिरोहित हो जाती है और आनन्द की अजस्रधारा प्रवाहित होने लगती है—

“आपित न यहाँ हूँ कोई, आपित पापी न यहाँ हूँ,
जीवन वसुधा समस्त हूँ, समस्त हूँ जो कि जहाँ हूँ।
समस्त थे जड़ या चेतन, सुन्दर साकार बना था,
चेतनता एक विलसती आनन्द अखण्ड घना था ॥”

चतुर्थ खण्ड

कला (समालोचनात्मक अध्ययन)

१

प्रसाद की एकांकी कला

[रामचरण महेन्द्र]

हिन्दी एकांकी का सन् १९२५ से नवीन सृजनात् होता है। इस नवीन उत्थान में प्रसाद प्रतिनिधि रूप से अग्रसर हुए। प्रसाद जी ने कई प्रकार के नाटकों के प्रयोग किये थे इनमें एकांकी नाटक भी थे। प्रारम्भ में आप भारतेन्दु-शैली में प्रभावित थे, और संस्कृत नाट्यशैली के उपकरणों का प्रयोग करते थे : यथा—‘सज्जन’, ‘विशाल’ तथा ‘राज्यश्री’ के प्रथम संस्करण में, किन्तु बीसवीं शताब्दी की पार्श्चात्य नाट्य-चेतना ने उनके नाटकों के स्वरूप में परिवर्तन करने प्रारम्भ किये। यद्यपि उन्होंने अपने कथानक पौराणिक और ऐतिहासिक हिन्दू-काल से ग्रहण किये, जिनसे उनकी सांस्कृतिक अभिरुचि का ज्ञान होता है, किन्तु चरित्रों पर नवीन मनोवैज्ञानिक प्रकाश डालकर उन्होंने नाट्यकला को यथार्थवादी भावनाओं से सुगठित किया। उन्होंने भारत के प्राचीन आदर्श एवं वर्तमान जीवन की सद्भावभूतिशील वास्तविकता का सम्मिश्रण किया। वे स्वभावतः कवि थे। अतः रसानुभूति एवं सौन्दर्यशील गीतिकाव्य ने उनके नाटकों में विशिष्ट स्थान प्राप्त किया। ‘करुणालय’ एकांकी गीति-नाट्य की पद्धति में उनकी भावात्मक रूचि का द्योतक है, मानों प्रत्यक्ष जीवन के चित्रपट पर वे परोक्ष मानव कल्पनाओं को प्रधानता देते थे। प्रसाद का नाटकीय मनोविज्ञान सहृदय के काव्यपक्ष को बालस करता है।

१. सज्जन, २. करुणालय, ३. गीति एकांकी : तथा प्राथमिकतः प्रसाद की एकांकी जगत् में प्रयोगात्मक रचनाएँ हैं। उनके ४. एक घूंट से एकांकियों के विकास में एक नया युग प्रारम्भ होता है। एक घूंट नवीन दिशा का पथ-प्रदर्शक एकांकी नाटक बना। नई शैली के वास्तविक हिन्दी एकांकी का प्रारम्भ प्रसाद के एक घूंट (१९२६) से होता है। वर्तमान एकांकी टेक्नीक का इसमें पूर्णरूप से निर्वाह हुआ है तथा इसी कारण यह एक सफल एकांकी है। प्रसाद जी के अन्य नाटकों की भाँति यह भी संस्कृत-परिपाटी के अनुसार प्रणीत है। हम इस मत से कुछ अंशों में सहमत नहीं हैं। यद्यपि संस्कृत-परिपाटी के अनुसार उसका प्रणयन हुआ है, तथापि इस नाटक पर पार्श्चात्य

प्रभाव स्पष्ट दीख पड़ता है। आधुनिक एकांकी की टेक्नीक का 'एक घंटा' में पूरा निर्वाह है। यह मत ठीक है क्योंकि इस नाटक में कुछ अंशों में बेसमी तत्त्व उपलब्ध हैं जो आगे चलकर हिन्दी एकांकी में विकास पर आये। इसमें प्रसादत्व का रंग भी गहरा है और संकलनत्रय का भी निर्वाह है।

प्रसाद की सर्वतोमुखी प्रतिभा तथा नाटकीय पर्यवेक्षण के सम्मुख पुरानी बाधाएँ न ठहर सकीं तथा पारश्चात्य टेक्नीक के प्रभाव से हिन्दी एकांकी साहित्य पुनः वेग से प्रवाहित हो पड़ा। भारतेन्दु युग से विकसित होकर प्रसाद-युग तक हिन्दी एकांकी में पर्याप्त परिपक्वता आ गई थी। भारतेन्दु के एकांकियों का विकसित और समृद्धिशीली रूप प्रसाद के एकांकी-साहित्य में उपलब्ध है। अनेक अभावों का निराकरण प्रसाद के एकांकियों में हुआ। यदि हम यह मान लें कि हिन्दी साहित्य में आधुनिक एकांकी की नींव भारतेन्दु ने डाली, तो हमें यह मानना होगा कि प्रसाद जी ने उसे पुष्पित और कलित किया। हिन्दी एकांकी को आगे बढ़ाया।

उनके एकांकियों में प्राचीन भारतीय इतिहास का जो पुनरुत्थान हुआ है, प्राचीन हिन्दू संस्कृति के जिन उज्ज्वल चित्रों की अवतारणा हुई है, भारतीय इतिहास के साथ कवित्व तथा दार्शनिकता का जो मधुर साहित्यिक और कलात्मक योग हुआ है, वह अन्यत्र दुर्लभ है। प्रसाद जी ने भारतेन्दु-युग की पौराणिक-ऐतिहासिक सुधारवादी एकांकियों की प्राचीन गद्य-पद्यमय परिपाटी तो छोड़ दी, किन्तु अधिकांशतः गद्य के ही माध्यम को सांकेतिक बनाने की परिपाटी प्रारम्भ की। उनके 'एक घंटा' से आधुनिक हिन्दी एकांकी के विकास का नया पृष्ठ उलटता है।

प्रसाद जी पर डी० एल० राय का प्रभाव भी स्पष्ट है। अंग्रेजी टेक्नीक का प्रभाव सीधा न पड़कर श्रुति और कुन्तल गलियों से उनके एकांकी साहित्य पर पड़ रहा था। बंगला द्वारा, साथ-साथ संस्कृत के भी लेखकों का अश्रद्धा अभ्यसन होने के कारण उनके एकांकी साहित्य पर संस्कृत-नाट्य-प्रणाली का भी कुछ प्रभाव चलता दीखता है, परन्तु पिछले लेख के नाट्यकारों में संस्कृत से सम्बन्ध-विक्षेप तथा पारश्चात्य प्रणाली के सम्मिलन से एक नई नाट्य-प्रणाली को ढूँढ़ निकालने की प्रवृत्ति भी दृष्टिगोचर होती है। 'प्रसाद तक हिन्दी एकांकी साहित्य पर बंगला द्वारा आया हुआ शेक्सपियर के नाटकों का अंग्रेजी प्रभाव था।'^१

प्रसाद जी की एकांकी रचना-पद्धति का विकास क्रमशः हुआ था। हिन्दी नाट्य-साहित्य की समृद्धि के निमित्त वे निरन्तर विभिन्न नाटकीय शैलियों के प्रयोग कर रहे थे। प्रारम्भ में उन्होंने चार प्रयोगात्मक एकांकी लिखी—'सञ्जन', 'कल्याणी परिणय', 'कल्याण

१. डा० नगेन्द्र - 'आधुनिक हिन्दी नाटक'।

२. प्रो० अमरनाथ गुप्त : 'हिन्दी एकांकी नाटक गवसन' मुमिक्ता से।

तथा प्रायश्चित्त।^१ कला की दृष्टि से इन प्रारम्भिक प्रयोगात्मक एकांकियों का अधिक महत्त्व नहीं है, किन्तु प्रसाद की नाट्य-कला के विकास की ये आवश्यक कड़ियाँ हैं।^{११} 'एक घूंट' को 'सज्जन' के १६ वर्ष के दीर्घकालीन अध्ययन तथा अनुभव के पश्चात् लिखा गया था, एक सफल सांकेतिक एकांकी नाटक है। यह नाटक एकांकी के इतिहास में महत्त्वपूर्ण स्थान रखता है।

उनकी नाट्य-कला के विकास की दृष्टि से हम उनके सम्पूर्ण नाट्य-साहित्य को इस प्रकार तीन कालों में विभक्त कर सकते हैं। इनमें उनके एकांकियों के स्थान वर्णनीय है—

प्रयोग काल सन् १९१५ तथा पूर्व	१. सज्जन	: संवत् १९६७ : सन् १९१०	एकांकी
	२. कल्याणालय	: संवत् १९६६ : सन् १९१२	एकांकी
	३. प्रायश्चित्त	: संवत् १९७१ : सन् १९१४	एकांकी
	४. राज्यश्री	: संवत् १९७२ : सन् १९१८	
मध्य काल सन् १९१६ से १९२७ तक	५. विशाल		सन् १९२१
	६. अजातशत्रु		सन् १९२२
	७. जग्गेजय का नागयज्ञ		सन् १९२३
	८. कामना		सन् १९२६
उत्तर काल सन् १९२७ से १९३३ तक	९. स्वर्दगुप्त		सन् १९२८
	१०. चन्द्रगुप्त		सन् १९२८
	११. एक घूंट		सन् १९२६
	१२. प्र. वस्वामिनी		सन् १९३३

उपरोक्त तालिका को देखने से शत होता है कि उनके तीन एकांकी नाटक 'सज्जन', 'कल्याणी परिणय' तथा 'कलामय गीतिनाट्य' प्रारम्भिक युग की देन हैं। 'चिन्ताधार' में संग्रहीत दोनों एकांकी उनकी प्रथम रचनाओं में से हैं।^{१२} इनमें एकांकी कला के साधारण प्रयोग मात्र हैं। प्रकाशन की तिथि के चक्र में न पड़े तो हम यह कह सकते हैं कि इन एकांकियों में प्रसाद के प्राचीन से अर्वाचीन की ओर उत्तरोत्तर प्रसाद की प्रथम अवस्था का परिचय प्राप्त हो जाता है। इनकी रचना संस्कृत तथा हिन्दी की पुरानी पारसी शैली की है। प्रसाद की प्रतिभा विकास पर है। प्रथम अवस्था में ही आपके एकांकियों में कलात्मक प्रयास दृष्टिगोचर होता है, साथ ही अध्ययन और संचर्ष के चित्रण के भी चिह्न मिलते हैं। 'विशाल के पश्चात्' धीरे-धीरे उन में एक ही प्रकार की शैलियाँ और विचार-पद्धति के विकास और परिपक्वता के उपकरण मिलते हैं।^{१३} उनमें नाट्य-साहित्य की यह विशेषता महान है।^{१३}

१. डा० सोमनाथ गुप्त : 'हिन्दी नाटक का इतिहास'; पृष्ठ २४१।

२. प्रो० रामकृष्ण शिलीमुख : 'प्रसाद की नाट्य कला'; पृष्ठ ५२।

३. राजेन्द्र सिंह भोड़ : 'आधुनिक कवियों की काव्य-साधना'; पृष्ठ २४१।

प्रयोगात्मक एकांकियों में निम्न विशेषताएँ स्पष्ट हैं—

१. इनकी रचना संस्कृत तथा हिन्दी की पुरानी नाट्य-शैलियों के अनुसार है। प्रारम्भ में नान्दी का विधान है। तत्परचात् स्वधार आता है और नटी से नाटक के अभिनय का आग्रह करता है। अभिनय होना निश्चित होता है। इनके अन्त में भक्त वाक्य का प्रयोग किया गया है।

२. पद्यों में संस्कृत छन्दों - का प्रयोग है। यह सिद्ध करता है कि प्राचीन गद्य-पद्य में एकांकी के प्रति प्रसाद की सहानुभूति थी। प्राचीन नाटकों की शैली पर खड़ी योली गद्य के भीतर पद्य की कविताओं का प्रयोग ब्रजभाषा में है। सम्भाषणों में छन्दबद्ध कविता का प्रयोग है। मिल-मिल प्रकार के चरित्रों द्वारा भिन्न-भिन्न प्रकार की नाया काम में लाई गई है।

३. इन एकांकियों के प्राकृतिक दृश्यों के वर्णनों में संस्कृत में कविकुल शिरोमणि कालिदास एवं हिन्दी में तुलसीदास आदि जैसे श्रेष्ठ प्रयोग उपलब्ध हैं।

४. एकांकियों में छन्दों - का प्रयोग संस्कृत नाट्य-परम्परा से लिया गया है। पं० बद्रीनाथ मट्ट, माखनलाल चतुर्वेदी, माधव शुक्ल प्रभृति द्वितीय उत्थान के नाट्यकारों ने भी इस पद्धति का अनुकरण किया है। द्विवेन्द्रलाल राय के नाटकों में भी इस पद्धति का पूर्ण निर्वाह है।

५. इनमें मानसिक संघर्ष का बड़ा दुर्बल प्रयोग है। कथा में तीक्ष्ण कम है। भाषा शुद्ध परिमार्जित है। छन्द की गति में सर्वत्र मन्दरता है।

६. संस्कृत नाट्यशास्त्र के विरुद्ध इन एकांकियों में कहीं-कहीं वर्जित दृश्य का भी समावेश है जैसे 'प्रायश्चित्त' में जयचन्द से आत्महत्या कराई गई है।

७. इन एकांकियों पर न्यूनाधिक रूप में भरतमुनि की शास्त्रीय पद्धति का अनुकरण किया गया है। उनके नाटकों में पहले कलागम का शान नहीं होता, पर संघर्ष अभिवृद्धि पर रहता है तथा अन्त में नायक की शान्ति प्राप्त होती है।

प्रसाद के एकांकियों पर एक आलोचनात्मक दृष्टि

'संज्ञन'—प्रसाद का 'संज्ञन' (१६१०) प्रथम मौलिक एकांकी है। इसमें प्राचीन तथा नवीन नाट्य-प्रणालियों का सम्मिश्रण किया गया है। इस एकांकी के द्वारा हमें उनके प्राचीन से अर्वाचोन की ओर उतरोत्तर विकास की प्रथम अवस्था का परिचय प्राप्त होता है। 'संज्ञन' लगभग २० पृष्ठों का एकांकी रूपक है। इसकी रचना संस्कृत तथा प्राचीन हिन्दी नाट्य-शैली पर है। प्रारम्भ नान्दी से होता है। तत्परचात् स्वधार आता है तथा अपनी पत्नी से नाटकाभिनय का प्रस्ताव करता है। कयोरकथन में चानुरी

से सज्जनता का संकेत हो जाने पर पत्नी का 'सज्जन' का स्मरण हो आता है तथा उसके अनन्तर दुर्घोषन की समा दृष्टिगोचर होती है। 'सज्जन' के कथोपकथनों में पथ का यथेष्ट प्रयोग है। पात्र अपनी गद्योक्ति को पुष्ट करने के लिए पथ का प्रयोग करते हैं, जो दृष्टान्त रूप में होता है। इन पद्यमय अंशों की शैली भी संस्कृत जैसी है। प्राकृतिक वर्णनों में प्रायः नीति का कोई सत्य निरूपण करने की चेष्टा की गई है। जैसे—

“जे जाई पवित्रम दिशा मद मोद माते,
हैं वाकली विवश मोह तरंग राते।
देखे तिन्हें पतित लोग सब हँसाही,
प्राची दिशा जाजि मिस हँसतो सदा ही।”

प्राचीन परिपाटी के हिन्दी एकांकियों में जैसे खड़ीबोली गद्य के भीतर पद्य ब्रजभाषा में प्रयुक्त हैं, उसी प्रकार के कतिपय प्रयोग 'सज्जन' में हैं। कथोपकथन सादा और संक्षिप्त हैं, पात्रगण सारयुक्त वक्तव्यों का प्रयोग करते हैं। संक्षिप्त होते हुए भी इस एकांकी में कार्य-व्यापार की स्पष्टता नहीं है। अभिनय की उद्भावना एवं संक्षिप्त कथोपकथनों के उपकरण आधुनिकता के सूचक हैं। उसका अन्त भरत वास्य से होता है। 'सज्जन' की कथावस्तु संक्षिप्त है। अपने आगे के नाटकों में प्रसाद जी ने नान्दी का कार्य प्रथम अंक के प्रथम दृश्य से निकाला है।

‘कल्याणलव’—कल्याणलव एक गीति एकांकी है। यह वैदिक काल की विशृंखल कार्य-भावना पर एक कथन व्यंग्य है। यह एक छोटा-या दृश्य नाट्य है, जो तुलान्तविहीन माथिक छन्दों में विरचित है। इसमें इच्छातुल्य विराम-चिह्नों का प्रयोग किया गया है। कवित्व और न नाट्यरूपा की दृष्टि से ही इसे सफल कहा जा सकता है। कथानक कुछ चेतना-सा है। इसमें राधा हरिश्चन्द्र तथा रोहित के जीवन की एक कथा का, जहाँ पुत्र को निज अधिकांशों का ज्ञान होता है, मार्मिक चित्रण है। “इस नाटक में गीतिनाट्य के प्राण तत्त्व, मानसिक संघर्ष का दुर्बल प्रयोग है। हरिश्चन्द्र की कर्तव्य-भावना और पुत्र-प्रेम के बीच संघर्ष बड़ा शिथिल है। लगभग नहीं के बराबर है। हाँ, रोहित की जीवन-लालसा और पिता के प्रति कर्तव्य के मध्य जो संघर्ष हुआ है, उसमें कुछ दम है, विद्रोह की शक्ति है, ... शास्त्रीय दृष्टि से प्रभाव-एक्य दृढ़ भी निकलता जाय, परन्तु वह बड़ा क्षीण है। फिर भी यह एकांकी कवित्व से शून्य नहीं है। प्रथम दृश्य में मनोरम प्राकृतिक सौन्दर्य की कोमल अभिव्यञ्जना मिलती है। भाषा में जो हुई शुद्ध है, अन्त की गति में सर्वत्र ही मन्थरता है। इस गीति-नाट्य में प्रसाद के प्रसादत्व की एक गलतक भर है।”

इस नाटक पर अंग्रेजी के प्रसिद्ध कवि वर्डस्वर्थ और बेंगला के मार्केल मधुसूदनदास का प्रभाव दृष्टिगोचर होता है। वार्षिक कृतों का विशेष विधान है। प्रसाद ने अंग्रेजी से

प्रभावित होकर कल्याणलाल की सृष्टि की है, किन्तु इसके अनन्तर उन्होंने अपना यह मार्ग परिवर्तित कर दिया था। कल्याणलाल में जिस गीति-नाटकों वाली शैली का अनुसरण किया गया है, यह प्रसाद को नवीन-सी प्रतीत हुई, क्योंकि उस काल में नाट्यकार नौटंकी की शैली पर गीति-नाटकों की सृष्टि किया करते थे। सत्य हरिश्चन्द्र के कथानक को लेकर आधुनिक नाट्यकारों ने गीति-नाट्य की परिपाटी को अनुसरण रक्खा है।

‘चित्राघार’ के एकांकी प्रसाद जी ने २०-२२ वर्ष की आयु में रचे थे। इस संग्रह से उनकी उदीयमान प्रतिभा का सहज ही में अनुमान हो सकता है तथा उन पर क्रमशः अंग्रेजी टेक्नीक का भी प्रभाव दृष्टिगोचर होता है।

‘एक घूंट’—प्रसाद के एकांकियों में ‘एक घूंट’ का विशेष स्थान है। उसका एक ऐतिहासिक महत्त्व है। कुछ आलोचकों, जिनमें श्री प्रकाशचन्द्र गुप्त, सत्येन्द्र शर्मा, प्रो० सद्गुरुशरण अवस्थी, डा० नगेन्द्र आदि हैं, ने उससे नई शैली के आधुनिक हिन्दी एकांकी का प्रारम्भ माना है। कुछ आलोचकों की सम्मति इस प्रकार है—

“यों तो भास्तेन्दु हरिश्चन्द्र, बदरीनारायण गोस्वामी, बालकृष्ण भट्ट, प्रताप-नारायण मिश्र और राधाकृष्णदास ने पिछली शताब्दी में ही ऐसे रूपक लिखे थे जो आजकल के एकांकियों से मिलते-जुलते हैं, परन्तु उन्हें आदर्श एकांकी नहीं कह सकते। हिन्दी एकांकी का प्रादुर्भाव जयशंकर प्रसाद के ‘एक घूंट’ से होता है।”^१

“सचमुच हिन्दी एकांकी का प्रारम्भ प्रसाद के ‘एक घूंट’ से हुआ है। प्रसाद पर संस्कृत का प्रभाव है। इसलिए वे हिन्दी एकांकी के जन्मदाता नहीं कहे जा सकते, यह बात मान्य नहीं है। एकांकी की टेक्नीक का ‘एक घूंट’ में पूरा निर्वाह है।”^२

“‘एक घूंट’ एक सुन्दर साहित्यिक पुष्प है, जिसका रसास्वादन विद्वान्, तर्कशील और गम्भीर पाठक ही कर सकते हैं। चूंकि प्रसाद जी के नाटक विद्वानों के लिए रचे गये शायद होते हैं, उन पर दुर्बलता का आरोप लगाना व्यर्थ-सा प्रतीत होता है। अभिनय के अनुपयुक्त होने पर भी स्थान-स्थान पर अभिनय का पूर्ण आयोजन ‘एक घूंट’ में है।”^३

• “प्रसाद जी का ‘एक घूंट’ हिन्दी एकांकियों के विकास की द्वितीय अवस्था का अग्रणी है। यह अवस्था संवत् १९८६ से प्रारम्भ होकर सन् १९३२ तक मानी जानी

१. डा० हरदेव बाहरी एम० ए० डी० लिट० . ‘चुने हुए एकांकी नाटक’;

भूमिका पृष्ठ ६।

२. डा० नगेन्द्र : ‘आधुनिक हिन्दी नाटक’; पृष्ठ १३१।

३. प्रो० सद्गुरुशरण अवस्थी . ‘एक घूंट’ की आलोचना से।

चाहिए। प्रसाद का 'एक घूंट' १९८६ संवत् में प्रकाशित हुआ था। प्रथम अवस्था 'एक घूंट' के लिखे जाने के पूर्व तक मानी जानी चाहिए।^१

"प्रसाद जी ने साहित्यिक नाटक को हिन्दी के ऊँचे आसन पर बैठाया। आपका 'एक घूंट' सफल एकांकी नाटक है। यहाँ जीवन की विनोद और काव्यपूर्ण भाँकी हमें मिलती है और उत्कृष्ट कोटि के हलके रेखाचित्र भी।"^२

"नई शैली के वास्तविक हिन्दी एकांकी का प्रारम्भ भी जयशंकर प्रसाद के 'एक घूंट' से होता है।" वर्तमान एकांकी टेक्नीक का इसमें पूर्ण निर्वाह हुआ है और इसी कारण यह एक सफल एकांकी नाटक है। इस पर पार्श्वस्थ प्रभाव स्पष्टतः दीख पड़ता है। अतः इस स्कूल के आलोचकों के निचार सत्य कहे जा सकते हैं। 'एक घूंट' ने हिन्दी एकांकी की एक नई परम्परा को जन्म दिया और एक नवीन दिशा की ओर पथ-प्रदर्शन किया।

दूसरे स्कूल के आलोचकों, जिनमें प्रो० अमरनाथ गुप्त एम० ए० प्रमुख हैं, कहना है कि प्रसाद जी पर संस्कृत की परिपाटी का प्रभाव अधिक है। वे पथ-प्रदर्शक के रूप में हिन्दी भाषा-भाषियों के सम्मुख उपस्थित न हो सके। हिन्दी साहित्य के पश्चिम से प्रभावित एकांकी के जन्मदाता प्रसाद जी नहीं हैं। इसका कथानक भी ऐतिहासिक है। जीवन की विनोदपूर्ण और काव्यमय भाँकी हमें मिलती है।

इस मत में कई भ्रमपूर्ण कथन हैं। इसके कथानक को ऐतिहासिक बताया गया है जब कि उसमें कुछ भी ऐतिहासिक नहीं है। इसमें पार्श्वस्थ नाटक की टेक्नीक स्पष्ट दीखती है। इसमें दृश्य-परिवर्तन नहीं है, पात्रों में गति है, घटना की उत्तरोत्तर वृद्धि होती है और जो संघर्ष प्रारम्भ हुआ है, वह धीरे-धीरे शक्तिमान होता है। अन्त में एक पक्ष अनुभूति के आधार पर निर्णय होकर लुप्त हो गया, और दूसरा पक्ष प्रबल होकर चरमोत्कर्ष पा गया है। नाटक ■ संकलन भी निर्दोष है। प्रसाद जी का यह नाटक बिल्कुल पार्श्वस्थ ढंग का तो नहीं है पर उसकी ओर विमर्श की एक बड़ी मंजिल पूरी करता है। पात्रों के मनोवैज्ञानिक चित्रण, घटना का संघर्षों में से होकर चरम सीमा प्राप्त करना, कथोपकथनों में वाक्-वैदग्ध्य, अस्वाभाविक प्रसाधनों का न्यूनतम उपयोग, रंगसंवेदनाओं की व्यापकता तथा गानों का कलात्मक प्रयोग इत्यादि सभी दृष्टिकोणों से प्रसाद के 'एक घूंट' में हिन्दी एकांकी एक विकसित अवस्था में दृष्टिगोचर होता है। ये सभी प्रवृत्तियों उभरती हुई मिलती हैं। अभिनय की दृष्टि से यह लम्बा और गम्भीर, तर्क तथा दार्शनिकता से बोधिल अवश्य है किन्तु इसमें चरित्र चित्रण की एकता एवं लक्ष्य की

१. डा० सत्येन्द्र : 'हिन्दी एकांकी'; पृष्ठ २८।

२. प्रो० प्रकाशचन्द्र गुप्त एम० ए० : 'हंस' का एकांकी नाटक श्रृंग।

और वेग सम्पन्न प्रवाह है, वस्तु-निर्माण में कलात्मकता है। एक कोणीय प्रदर्शन में इस एकांकी की ऐतिहासिक महत्ता है, और इसी में प्रसाद की एकांकी कला की सफलता है।

‘एक घूंट’ में प्रसाद जो के रंगमंच के नियमों की अवहेलना हुई है, यद्यपि पात्र-चित्रण मनोवैज्ञानिक है। प्रसाद जी ने एकांकी नाटकों की ओर विशेष ध्यान नहीं दिया। चरित्र-निरूपण तथा व्यक्ति-संवर्य ही उनका आदर्श रहा, उस क्षेत्र में वे अद्वितीय हैं।^१

प्रसाद के एकांकियों की कथावस्तु सामग्री तीन प्रकार की है—(१) ऐतिहासिक जैसे ‘प्रायश्चित्त’, (२) पौराणिक जैसे ‘सज्जन’ तथा ‘कल्याणलय’, (३) भावात्मक आदर्शवाद जैसे ‘एक घूंट’। आपने ऐतिहासिक तथा पौराणिक एकांकियों में प्राचीन संस्कृति और वैभव का नवीन स्वप्न देखा है और उसे अपनी कोमल भावनाओं से अनुदित किया है। अपनी प्रतिभा द्वारा शुष्क इतिहास तथा भूले हुए पौराणिक उदात्तानों को साहित्य का सुधरा रूप भी प्रदान किया है। “अपने इस प्रयत्न में सफलता प्राप्त करने के लिए उन्होंने अपनी ओर से कथावस्तु की ऐतिहासिकता में कुछ परिवर्तन भी किया है, पर एक सीमा के भीतर और कलात्मक ढंग से। उनकी समस्याएँ बहुमुखी हैं—पतितों को उठाना, निराशा के गर्त में गिरे हुए प्राणियों की पीड़ित मानवता का विश्व मंगलकारी आशावाद का संदेश सुनाना... उनके नाटकों में राजनैतिक द्वन्द्व, प्रणय के पात-प्रतिपात तथा आध्यात्मिक उत्थान के साथ-साथ एक नया आकर्षण है, ओज है और आदर्श है।”^२

प्रसाद ने अपने एकांकियों में चरित्र-चित्रण के लिए चार उपकरण अपनाये हैं। वार्तालाप, स्वगत-कथन, दूसरों के कथन और कार्य-व्यापार। दो प्रकार के पात्र विशेष रूप से मिलते हैं। स्वामाधिक एवं परिस्थितिबन्ध। उनके कुछ आदर्श पात्र बाह्य संघर्ष के साथ स्वयं अपने मन को अशुभ वृत्तियों के साथ भी लड़ते हैं और आत्मचिन्तन करते हुए कर्तव्य-पथ की ओर अग्रसर होते हैं। उदाहरणस्वरूप ‘एक घूंट’ के आनन्द तथा कुंज रसाल इत्यादि। प्रसाद के एकांकियों की नारी पात्र बनलता, प्रेमलता इत्यादि पुरुषों को उनके कर्तव्य-मार्ग पर परिचालित करती हैं। ‘एक घूंट’ के मर पाप मध्यम के हैं त्रिनके आदर्श हैं सरलता, स्वास्थ्य और सौन्दर्य। अकृष्णचल आश्रम के रूप में प्रसाद ने एक ऐसी जीवन-यात्रा की कल्पना की है, जो नागरिक और ग्रामीण जीवन की संधि है। इस आश्रम में किसी सधारण कार्य करने वाले को लग्नित होने की आवश्यकता नहीं है। सभी कुछ न कुछ करते हैं। प्रसाद के कथोपकथन में सब कुछ है पर उनकी भाषा कुछ क्लिष्ट है। ‘एक घूंट’ में अर्थ सम्बन्धी कठिनार्थ का अनुपम नहीं करना पड़ता

१. श्री नर्मदाप्रसाद सर।

२. श्री राजेन्द्र मिह गोह।

है। शिष्टता और सुचि का सर्वत्र ध्यान रखा गया है। उचित सीमा के अन्दर प्रसाद ने भाव-व्यंजक और संघर्षमय कथोपकथनों की सृष्टि की है। गीतों का बाहुल्य इन नाटकों को मृदुल सरसता और रसात्मकता से परिपूरित कर देता है।

प्रसाद ने गीत को एकांकी के लिए आवश्यक माना है। 'एक भूँट' का प्रारम्भ गीत से होता है—

खोल तू अब भी आँखें खोल,
जीवन उदधि हिलोरें लेता, उठती लहरें लोल ।
छवि की किरनों से खिस जा तू,
अमृत भङ्गी सुल से मिल जा तू,
इस अनन्त स्वर में मिल जा तू, याणी में मधु घोल ।
जिससे जाना जाता सब यह, उसे जानने का प्रयत्न । अहः
भल अरे अपने को मत रह जकड़ा, बन्धन खोल ।
खोल तू अब भी आँखें खोल ।

इस गीत के अर्थ पर नाटक चलता है। सांकेतिक रूप में बन्धनों को खोल देने की ओर संकेत है। इसी प्रकार अन्य गीत 'जीवन वन में उजियाली है' तथा 'जलधर की माला' सांकेतिक हैं। इनमें रहस्यवाद की भी झलक है जिससे रस परिपाक में दुरुहता आती है, जैसे—

जलधर की माला
घुमड़ रही जीवन-घाटी पर जलधर की माला ।
आशा-सतिका कंपती धर-धर,
गिरे कामना कुंज हहर कर,
अंचल में हूँ उपल रही भर यह कस्या बाला ।
मौवन से आलोक किरन की,
डूब रही अभिलाषा मन की,
पन्दन घुम्बित निठुर निषण की, बनती बनमाला ।
अंधकार गिरि शिशिर घूमती,
असफलता की लहर घूमती,
अश्लेष सुधों पर सतत भूमती शोकमयी ज्वाला ।

नाटक का अन्त भी एक गीत द्वारा ही होता है, जिसमें नाटक का लक्ष्य स्पष्ट किया गया है। प्रेम के अखण्ड खोल को एक ही दिशा में बहाकर, एक ही केन्द्र तक पहुँचाकर, प्रेम कृतकार्य होता है। गीत की अन्तिम पंक्ति सुनिश्चित लक्ष्य पर प्रकाश डालती है—

“तदस्तिका मिल ले गले, सवते कभी न छूट,
इसो स्निग्ध छाया तले पो...तो न एक घूंट।”

संदेप में जिस समय प्रसाद जी ने एकांकियों में अपने प्रयोग किये थे, हिन्दी नाटकों पर बंगाली नाट्यकार द्विवेन्द्रलाल राय के अंग्रेजी से प्रभावित नाटकों का प्रभाव बहुत अधिक पड़ चुका था। प्रसाद ने अपने अनेक नाटकों में द्विवेन्द्रलाल राय की रचना-पद्धति, कृत्रिम भावात्मकता, अस्वाभाविक बहिरंग, स्वगत में अतिरंजित भाववेश, अरुंभावनाओं का अनुकरण किया।

उन पर द्विवेन्द्रलाल राय के माध्यम द्वारा शेक्सपीयर का प्रभाव स्पष्ट है। शेक्सपीयर की सफलता का भेद्य उम्र युग विशेष को भी है जिसमें उनका जन्म हुआ था। रंगमंच की अग्रिमव्यवस्था तथा काव्य की भरमार हम सहन कर लेते हैं, किन्तु प्रसाद ने जिस युग के लिए नाटक लिखे वह बुद्धिवादी हो चुका था और मनोवैज्ञानिक मापदण्ड से चरित्रों की परख करता था। प्रसाद ने कथानक तो भारतीय इतिहास से लिये पर इस देश के, जीवन-दर्शन को वे बराबर छोड़ते गये हैं। उनके एकांकी अतिरंजित भावनामय तथा काल्पनिक भाव-व्रगन् एवं आदर्शवाद पर खड़े होते हैं। शेक्सपीयर के नाटकों के साथ जब प्रसाद के नाटक रखे जायेंगे तब स्वगत की वही अतिरंजना, वही काव्यमयी कृत्रिमता, मनोविज्ञान या लोकवृत्ति के अनुमन का वही अभाव, संघर्ष और द्वन्द्व की वही अर्थहीनता; प्रेम के नाम पर वासना और कर्म के स्थान पर आत्महत्या वाला पलायन दिखाई पड़ेगा।

प्रसाद जी का कृतिच

[डाक्टर देवराज]

सृजनात्मक साहित्य के क्षेत्र में प्रसाद जी अपने युग के सर्वश्रेष्ठ हिन्दी लेखक हैं। उत्तर-भारतेन्दुकाल के सबसे मौलिक नाटककार हैं, उनकी नाट्य-शैली ने हिन्दी के प्रायः सभी ऐतिहासिक नाटककारों—जैसे श्री रामकुमार वर्मा, जगदीशचन्द्र माधुर आदि को प्रभावित किया और जहाँ उनके उपन्यासों के महत्त्व में सन्देह किया जा सकता है, वहाँ हिन्दी कहानी के इतिहास में, अपनी निराली रोमांटिक शैली के कारण, उनका स्थान सुरक्षित है। वे छायावाद के अन्यतम कवि भी हैं।

ऊपर की अधिकांश मान्यताएँ सर्वस्वीकृत-सी हैं। अपने कतिपय माननीय मित्रों से जहाँ हमारा मतभेद है वह प्रसाद के काव्य की अपेक्षित स्थिति को लेकर; विशेषतः 'कामायनी' के सम्बन्ध में हमारे विचार प्रचलित मान्यताओं से काफी भिन्न हैं।

आलोचना का उद्देश्य रस-संवेदना का शिक्षण और परिष्कार है, अपांत् रसातुभूति को सचेत बनाना। वह कोई बालीगर-का तमाशा या जादू नहीं है जो कुछ को कुछ दर्शित कर दे। अन्ततः उसकी प्रवृत्ति जातीय मस्तिष्क में उच्च सांस्कृतिक मानों की चेतना उत्पन्न करने के लिए है।

'कामायनी' के कुछ अंशों के सम्बन्ध में हमने 'छायावाद'—पुस्तक में जहाँ-तहाँ विचार प्रकट किये हैं, उनमें संशोधन करने की विशेष आवश्यकता हम आज भी नहीं देखते। किन्तु 'कामायनी' पर विस्तृत निर्णय देने से पहले हम प्रसाद के काव्यगत कृतित्व का सामान्य रूप समझने की चेष्टा करेंगे।

भाव-चेतना की दृष्टि से महादेवी और प्रसाद में दो प्रुबो का अन्तर है; एक की संवेदना सुकुमार तन्तुओं और सूक्ष्म रेखाओं से निर्मित है तो दूसरे की वितत चित्रों और पृथुल स्वरों से। मध्यम परिमाण के पक्षपाती पक्ष की स्थिति इन दोनों के बीच में है।

महादेवी और प्रसाद का यह वैषम्य दोनों के प्रेम अय्यत्र विरह-काव्य को तुलना में स्पष्ट हो जायगा। महादेवी को छुईमुई जैसी प्रणयिनी सरस सम्पर्क की सम्भावना से घबराती है, वह तपोवन की साभिन्न है जो अपने एगान्त को लालसा और विलास की उन्मत्त क्रीड़ा से सुरक्षित रखना चाहती है (यामा—नीहार, पृ० ३८)। प्रियतम से उमका प्राण-सम्बन्ध अंधेरे के स्मित-विमानि रहस्य में घटित होता है। इसके विपरीत प्रसाद का प्रणयी चित्त निमग्नतः उदाम और विनामो है। शाश्वत युग की मनोवृत्ति को ध्यान में

रसते हुए उन्होंने इस प्रणय के वियोग-पक्ष का ही विशेष वर्णन किया है।

प्रसाद की काव्य-कृतियों में 'श्रीरू' का विशिष्ट स्थान है। उसमें जिस अतीत प्रणय-सम्बन्ध के तिरोहित हो जाने की वेदना का वर्णन है वह एक 'महानिलन' के रूप में अनुभूत हुआ था। उसका स्पर्श मलय-पवन की भाँति सम्पूर्ण अस्तित्व को छूने वाला विपुल स्पर्श था—

“छिप गई कहीं छुकर वे,
मलयज की मृदुल हिलोरें ?”

और उसका सम्भाव्य मुख भी प्रचुर मुख है—

“इतना सुल जो न समाता,
अन्तरिक्ष में, जल-यल में।”

यदि का विपुल दुःख 'क्या की मृदु पलकों में,' और उसका मुख 'कम्पा की पन अलकों में' छलानता है—वह हृदय के निम्नतम क्षुद्र कोने की चीज नहीं है। जब दुःख ने हृदय पर आक्रमण किया तो एक चुननेवाले क्षुद्र शूल की भाँति नहीं, अपितु एक विराट् महासंकट के रूप में—

“झंझा झकोर गर्जन था,
विजली थी नीरव माला,
पाकर इस धूम्य हृदय की,
सबने आ डेरा दासा ॥”

यदि कभी इस उद्दाम प्रेमी को प्रेमपात्र दिखाई दे गया तो वह उसे विस्तृत विपुल धरातल पर पड़क बैठेगा—

“बमकूंगा धूल कणों में,
सौरभ हो उड़ जाऊंगा,
पाऊंगा कहीं तुम्हें तो,
ग्रह-मय में टकराऊंगा।”

'श्रीरू' काव्य की प्रधान विशेषता इस प्रकार का ओव और शक्ति है, वह प्रसाद की भाव-संवेदना की भी व्यापक विशेषता है। 'बादल-राग' और 'राम की शक्ति-उपासना' के गायक निराला में भी यह विशेषता पाई जाती है। इसे हम सुन्दर से भिन्न उदात्त या विराट् (Sublime) की चेतना भी कह सकते हैं।

सम्भवतः निराला की उदात्त चेतना प्रसाद की तुलना में अधिक गत्यात्मक है, वह शक्तिपूर्ण क्रिया या व्यापार में अधिक गत्यात्मक और स्वभावतः विद्रोही अर्थात् शक्तिपूर्ण है।

प्रसाद ने सौन्दर्य के कोमल पक्ष से सम्बद्ध गीत भी लिखे हैं, और उस पक्ष का जहाँ-तहाँ वर्णन भी किया है। 'श्रीरू' में रूप-चित्र खड़े करने वाले कविपद्य सुन्दर पद्य हैं, जैसे—'शशिशुल पर घँघट डाले', 'बौधा था विधु की जिसने इन काली जंजीरों से',

आदि। इन वर्णनों में प्रसाद जी जप-तप निपुण चक्रा का भी समावेश कर देते हैं, जैसे 'काली जंजीरों' वाले पद्य में। कहीं-कहीं वे नितान्त नवीन और मार्मिक उपमाओं द्वारा रूप को प्रत्यक्ष करते हैं यथा—

“मूल-कमल समीप सजे थे,
दो किस्तलप से पुरझन के।”

—ग्राम्

और

“सिला हो ज्यों बिजली का फूल,
मेघ-घन बीच गुलाबी रंग।”

—कामायनी

पहले अवतरण में कानों का वर्णन है जो एकदम नया है, दूसरे में भ्रष्टा के वक्षभाग के आभापूर्ण सौन्दर्य का संकेत है। पन्त का हृदय प्रकृति में अधिक रमता है, प्रसाद का नारी (अथवा प्रेमपात्र के) सौन्दर्य में। उन्हें प्रकृति जहाँ सुन्दर लगती है वहाँ वह मानो नारी के ही रूप की झलकें दिखलाती है—प्रकृति का सौन्दर्य भी मूल में नारी का ही सौन्दर्य है।

“कुटिल कुन्तल से बनाती काल भायाजाल,
मोलिमा से नयन की रचती तमिस्रा माल।”

—कामायनी : वासना

प्रसाद जी प्रकृति के व्यापारों में शकसर मानव-जीवन के प्रति संकेत देलते हैं और वे प्रकृति-वर्णन में प्रायः जीवन-सम्बन्धी विचारों या भावनाओं का मिश्रण कर देते हैं।

“हे सागर संगम अरुण नील,
अतलान्त महागम्भीर जलधि,
तज कर यह अपनी निपत अवधि
लहरों के भीषण हासों में,
आकर सारे उच्छ्वासों में,
युग-युग को मधुर कामला के—
बन्धन की देता जहाँ छील।”

नारी-रूप के साथ प्रसाद जी जीवन के कवि भी हैं, उनके आलोचन की अभिव्यक्ति उन्हें कचिकर है।

“भाहू रे, वह अधोर यौवन !
अधर में वह अधरों की प्यास,
नयन में दर्शन का विश्वास।”—इत्यादि

—लहर

हमने प्रसाद जी के अनुभूति-क्षेत्र का संकेत करने का प्रयत्न किया। हमें कहना है कि यह क्षेत्र मुख्यतः वैयक्तिक चेतना का क्षेत्र है। क्या 'कामायनी' में प्रसाद ने सामाजिक जीवन की चेतना का, मानवी सम्बन्धों की मार्मिक अवगति का, परिचय दिया है? दूसरा प्रश्न यह है कि विशिष्ट क्षेत्रों में प्रसाद जी की अभिव्यक्ति कितनी सबल और परिष्कृत हुई है!

कामायनी

केवल 'ग्रीस', 'लहर' आदि संग्रहों के बल पर, शायद, कोई समीक्षक प्रसाद को पन्त और महादेवी से महत्तर घोषित करने का साहस नहीं करेगा। इस प्रकार की घोषणा का आधार उनका 'कामायनी' काव्य ही समझा जाता है। इस सिलसिले में दो चीजों पर गौरव दिया जाता है—कहा जाता है कि कामायनी महाकाव्य है, फुटकर गीतों का संग्रह मात्र नहीं; और यह कि उसमें उदात्त मनोवैज्ञानिक एवं दार्शनिक सत्तों का निरूपण है।

'कामायनी' का आख्यान श्रुतवेद, शतपथ आदि प्राचीन ग्रन्थों से संकलित किया गया है। उक्त काव्य का मुख्य उद्देश्य मनु एवं भद्रा की कथा कहना है किन्तु यदि ये पात्र सांकेतिक मनोवैज्ञानिक अर्थों को भी व्यक्त करें तो कवि को 'कोई आपत्ति नहीं।' व्याख्याताओं का अनुमान है कि इस काव्य के भद्रा, इडा आदि पात्र मनोवृत्तियों के भी नाम हैं। लोगों का नामकरण भी मनोवृत्तियों के आधार पर हुआ है।

मनोवैज्ञानिक दृष्टि से कहा जा सकता है कि इस काव्य में लग्ना आदि कतिपय विकारों के सफल चित्र अंकित किये गये हैं। किन्तु यह कार्य चार-छः लम्बी कविताओं में भी सम्पन्न हो सकता था और केवल इतने से उक्त काव्य को प्रथम श्रेणी की रचना नहीं माना जा सकता। वृत्तियों में लग्ना के मूर्तीकरण में ही विशेष सफलता मिली है। काम, वासना आदि के वर्णन में कोई नवीनता नहीं है। चार-छः पद्य चिन्ता पर चित्रण-परक कहे जा सकते हैं।

किन्तु यह सफलता बड़ी मँडंगी पड़ी है। वृत्तियों के निरूपण के चक्कर में कथा-सूत्र बुरी तरह उलझ गया है और पात्रों का व्यक्तित्व झुंझली कल्पनाओं में खो गया है। मनु, भद्रा, इडा सबका व्यक्तित्व अधूरा और अशक्त जान पड़ता है। प्रसाद के नाटकों की कतिपय नारियाँ वैसे सजीव हैं भद्रा और इडा वैसे ही निष्प्राण और काल्पनिक प्रतीत होती हैं। उनका चरित्र एकदम पहेली वैसे जान पड़ता है।

मनु का चरित्र भी वैसा ही है। देव-सृष्टि के प्लंस का स्मरण करके वे चिन्ता करते हैं, अपने को अधमपात्रमय विध्वंस कहते हैं, विश्व-शक्ति का जिसके शासन में वरुण आदि घूम रहे हैं स्वान करते हुए घोषित करते हैं कि 'सब परिवर्तन के पुत्र हैं।' इसके बाद, क्रमशः भद्रा का परिचय और परिणय करके, वे एकदम खोर अहंकारी,

आत्मकेन्द्रित और ईर्ष्यालु बन जाते हैं। उनका यह परिवर्तन एकदम आकस्मिक और अचानक है।

सबसे अचानक है मनु की ईर्ष्या। परिणय से पहले ही, किसी प्रतिद्वन्द्वी के अभाव में, उनमें 'ईर्ष्या का दृप्त फल' (वासना-पत्र १८) उदित होता है। बाद में, अद्वा को कार्य-मग्न पाकर, वे ईर्ष्या और क्रोध से जलने लगते हैं। अद्वा जिस प्रकार, केवल अपने कल्पित आनन्द का हवाला देती हुई, माता शिशु के बारे में बातें करती है वह एकदम अस्वामिका है—कोई भी भारतीय नारी कभी ऐसी बातें नहीं करती, यदि करेगी भी तो पति के सम्मुख नहीं, और फिर 'हमारे शिशु' की चर्चा करेगी, 'मेरे शिशु' की नहीं। हमारा अनुमान है कि संसार के किसी साहित्यकार ने, जो थोड़ा भी महत्त्वपूर्ण है, किसी होने वाली माँ के मुख से ऐसी अमनोवैशानिक बातें नहीं कहलवाई और किसी भी महत्त्वपूर्ण कथा का कोई नायक इतने तुच्छ कारण से पत्नी को छोड़कर नहीं चला गया। मनु की ईर्ष्या और रोष एकदम पहेली जान पड़ते हैं।

मनु के अद्वा-परित्याग को यह घटना क्या हमारे युग के किसी महत्त्वपूर्ण इन्द्र या प्रश्न पर प्रकाश डालती है? क्या वह युग के बढ़ते हुए सन्देह या नास्तिकता की प्रतीक है? अद्वा छूटने की? बढ़ती हुई अधिकार-भावना की? 'कामायनी' के इस निर्भीक प्रसंग में ऐसे किसी भी अर्थ को ध्वनित करने की शक्ति नहीं है।

मनु और इडा के प्रसंग को लीजिए। यदि इडा मनु पर मोहित नहीं है, उनकी ओर आकृष्ट भी नहीं है, तो वह क्यों उनका पथ-प्रदर्शन करती हुई उनके द्वारा सारस्वत नगर की स्थापना कराती है? 'इडा डालती थी वह आसव जिसकी झुझती प्यास नहीं'—यह कौनसा आसव था? ऐसा आसव ता, काव्य की मर्यादा के अनुसार, साकी या प्रेयसी ही डाला करती है। किन्तु प्रसाद जी शायद काव्य से भिन्न कोई क्यादा महत्त्वपूर्ण चीज लिख रहे हैं। (यह अद्वा का स्वप्न था जो सत्य निकला?)

मनु का नर-पशु हुँकार उठा है, वे इडा का आलिंगन करना चाहते हैं। इतने में प्रजा आ पहुँची। क्या हुआ—क्या कोई शत्रु चढ़ आया? नहीं—अलौकिक वर का अलौकिक क्रोध। पता नहीं प्रकृति का क्रोध देखकर प्रजा अपने-अपने घरों में न बैठकर मनु के द्वार पर क्यों पहुँची। और इडा काव्य के अन्दर, मनु को दुहिता कैसे बन गई? मनु बेचारे कैसे जानते कि वह उनकी कन्या है?

अद्वा इडा के घर, धायल मनु के पास पहुँची। अभी उसकी धायल पति से बात भी नहीं हुई कि गाने लगी—'मैं हृदय की बातें मन!' क्या सचमुच यह गाने का अवसर था, या मनोवैशानिक पुष्टता का अथवा मरहमपट्टी का?

और इडा बालक मनु-सुत्र को तिरछी दृष्टि से देखने लगी। 'कामायनी' में इडा को यौवन-प्राप्त तरुणी के रूप में चित्रित किया गया है (देखो—बिलरों अलकें उगी

तर्कजाल—पर) और मनु-कुमार को बालक । मनु और अद्वा के मिलन के अवसर पर मी
वद बालक ही है और वैसी ही बातें करता है—

‘माँ जस दे, कुछ प्यासे होंगे,
बपा बंठी कर रही यहाँ ?’
मुसर हो गया सूना मंडप,

यह सजीवता रही कहीं ?

रेखांकित पंक्ति में मनु-पुत्र के बचपन का स्पष्ट संकेत है । मुक्ती इदा का बालक के प्रति
इस प्रकार आकृष्ट होना अस्वाभाविक है ।

और सहसा कामायनी सर्वज्ञान-निधि मुख बनकर मनु को महाचिति शिवरात्रि के
लोक की ओर ले चली—वही कामायनी जो लज्जा से अपना कर्तव्य पूछती थी और
मन्दाकिनी से सुख-दुख की आपेक्षिक स्थिति !

मानव-सम्बन्धों की विवृति के रूप में ‘कामायनी’, हमारी समझ में, एक नितान्त
असफल प्रयत्न है । अधिक-से-अधिक यहाँ कहा जा सकता है कि एक फुटकर संग्रह की
कुछ रचनाओं की मौलिक उसके कुछ अंश, अपने अकेले रूप में, सुन्दर और प्रास्य हैं ।
‘चिन्ता’ के कुछ अंश, अद्वा-सम्बन्धी कतिपय वर्णन, लज्जा-प्रकरण, इदा-खंड के दो-चार
गीत और अन्तिम तीन सर्गों का ओजपूर्ण ग्रंथन—कुल मिलाकर कामायनी में यही
उज्ज्वल अंश हैं । अन्तिम सर्गों के अतिरिक्त प्रायः इन सब स्थलों का सौन्दर्य प्रगीत काव्य
का सौन्दर्य है, और वह भी साधारण से कुछ ही ऊँची कोटि का है ।

अब हम कामायनी के दर्शन-पक्ष की चर्चा करें । दर्शन-खंड का उत्तम अंश वहाँ
से शुरू होता है जहाँ अद्वा और मनु इदा तथा अपने पुत्र से विदा लेकर चल देते हैं ।
यहाँ से आनन्द के अन्त तक प्रसाद की प्रायः एक उदात्त धरातल का निर्वाह कर सके हैं ।
(यह बात बाकी सर्गों में नहीं है) । अभिव्यक्ति का प्रवाह सहज, ओजपूर्ण और गम्भीर
है, इसके विपरीत और व्यञ्जनाओं का अभाव है । यहाँ प्रसाद की वाणी अपने पूर्ण मनोः
रूप में दिखाई पड़ती है । कवि का गम्भीर-गहन व्यक्तित्व यहाँ अपनी पूर्णता में
प्रस्फुटित है ।

“निस्तार्य गगन था, बिना शान्त,
वह था असीम का चित्र कान्त,

× × ×

ये चमक रहे दो खुले नयन,
ज्यों शिलातप्त अनपढ़े खतन,

× × ×

सत्ता का स्पन्दन घत्ता डोल,
आवरण पटल की ग्रन्थि खोल ।”

नटराज के नृत्य का उदात्त वर्णन देखिये—

“आनन्दपूर्ण तांदव सुन्दर,
झरते थे उज्ज्वल अमसीकर,
बनते तारा, हिमकर, दिनकर,
उड़ रहे घृतिकण से भूधर,
संहार सृजन से युगल पाद,
गतिशोल, अनाहत हुआ नाद ।”

और

“विद्युत कटाक्ष चल पया जियर,
कंपित संसृति अन रही उपर ।”

‘रहस्य’ में कर्मलोक का अर्थपूर्ण वर्णन है—

मनु यह श्यामल कर्मलोक है, धुंधला कुछ-कुछ अंधकार-सा

×

×

×

अममम कोलाहल पीड़न मग विकल प्रवर्तन महापग्न का,
क्षणभर भी विश्राम नहीं है प्राण दास हूँ क्षिपातग्न का,
यहाँ सतत संघर्ष विकलता कोलाहल का यहाँ राज है,
अन्धकार में डीङ्ग लय रही मतवाला सारा समाज है ।

काव्य का सौन्दर्य ‘विशेष’ की पकड़ और व्यञ्जना में प्रतिष्ठित है, सामान्य सिद्धान्तों का वहाँ संकेत भर रहता है। प्रसाद जी ने इन सगों में एक विशिष्ट दार्शनिक दृष्टि या सिद्धान्त को प्रतिफलित किया है। यह विशेष महत्त्व की बात नहीं—वैसी बात तभी हो सकती है जब वह दृष्टि या सिद्धान्त कवि-युग के यथार्थ में ओतप्रोत अथवा उससे निस्सृत होता, जब वह अपने युग के इन्हीं को संचेतिक करता हुआ उसके कर्मपथ की उद्भासित कर सकता। इस दृष्टि से प्रसाद जी ने वर्तमान युग के प्रति जो संकेत दिये हैं वे बहुत विरल और अग्रगण्य हैं।

वस्तुतः प्रसाद की रोमांटिक काव्य-संवेदना वस्तुनिष्ठ यथार्थ के आकलन और तत्पक्ष्य जीवन-विवेक के प्रतिपदन के लिए उपयुक्त अस्थ नहीं है। तभी तो अपने नाटकों में इन्धन और शौ की भौति युगीन यथार्थ का चित्रण न करके वे अतीत में शरण लेते पाये जाते हैं। ‘कामायनी’ के प्रकाशन से कुछ पहले यूरोप में हिटलर और मुखोलिनी का शानाशाही नृत्य शुरू हो गया था—उस समय नटराज के नर्तन में आस्था रखने का

साहस भारतीय शिक्षित वर्ग में नहीं रह गया था। आज तो वह और भी दूर का अन्धविश्वास मालूम पड़ता है।

पन्त की ज्योत्स्ना में भी यथार्थ जीवन की उम पकड़ का अभाव है जो सकल नाटककार बनने की आवश्यक शर्त है। वहाँ पन्त ने नव-निर्माण का कार्य 'स्वप्न' और 'कल्पना' को सीपा है। किन्तु यथार्थ का अन्तरंग परिचय नव-निर्माण की आवश्यक शर्त है—काइबेल के शब्दों में—to probe deep into the world of being, lay bare its causal structure, and draw from that causal structure the possibility of future being.

इसका क्या कारण है कि 'कामायनी' के अन्तिम सर्गों में प्रसाद की अभिव्यक्ति इतनी पूर्ण और सशक्त हो सकी? हमारा अनुमान है कि वहाँ नटराज की लीला-सृष्टि उनके लिए एक जीवन्त तथ्य थी वहाँ भद्रा, इडा आदि स्वयं उनके लिए भी धूमिल सत्ताएँ ही बनी रहीं, वे पुलक यह निर्णय न कर सके कि उन्हें मानव-रूप में चित्रित किया जाय या वृत्ति-रूप में। मनोवैज्ञानिक रूपक के आग्रह ने उनके काव्य की नाटकीयता अथवा मानवीयता को एकदम नष्ट कर दिया।

कालिदास के ग्रन्थों के कम-से-कम एक दर्जन प्रसंग हमारे मन पर अमिट छाप डालते हैं—वशिष्ठाभम-वर्णन; इन्दुमती-स्वयंवर; अज का जगाया जाना; अज-विलाप; वसन्त-वर्णन; समुद्र-वर्णन (खुवंश में); हिमालय-वर्णन; पार्वती के सौन्दर्य और तपस्या का वर्णन; अर्जुन-दहन का प्रसंग (कुमारसम्भव में); और मेघदूत। मैं हिन्दी-आलोचकों से पूछता हूँ कि क्या वे ईमानदारी से यह कह सकेंगे कि प्रसाद के काव्य-साहित्य में इससे चौथाई भी वैसे पूर्ण वर्णन या प्रसंग हैं। प्रायः प्रसाद जी दी-चार पंक्तियों या पद्यों द्वारा मर्म-प्रसंग का संकेत कर देते हैं, रसपूर्ण विशद वर्णन की क्षमता उनमें नहीं है। मानवीय दृष्टि से मार्मिक प्रसंगों—जैसे मनु और भद्रा का पुनर्मिलन—को प्रायः वे गोल कर गये हैं। 'कामायनी' के अंतिम अंशों की तुलना के लिए तो कालिदास के विष्णु और शिव-सम्बन्धी स्तुति-प्रसंग ही पर्याप्त हैं। वस्तुतः कालिदास से तुलना करने लायक सामग्री प्रसाद में बहुत कम है।

प्रसाद-सम्बन्धी यह कृतव्य समाप्त करने से पहले हमें एक और अप्रिय बात कहनी पड़ेगी। ओजस्वी संभाव-वेदना के प्रकाशन के लिए बैठी सचन, अर्थपूर्ण शैली की अपेक्षा होती है उसका निर्वाह प्रसाद जी कम कर पाते हैं। इस दृष्टि से 'कामायनी' की गठन नितान्त दुर्बल है—वहाँ पद-पद पर प्रसाद जी अभिव्यक्ति के उच्च धरातल से

स्वल्पन कर जाते हैं।^१ अन्त के सर्ग ही इसका अपवाद हैं। सघन भाव योजना की दृष्टि से महादेवी जी अपने काव्य को दृढ़तर रूप दे सकी हैं। नीचे की कोटि की अपाततः अथर्वती पंक्तियाँ प्रसाद में दुर्लभ हैं—

“भर गये खद्योत सारे,
तिमिर वात्याचक्र में सब,
पिस गये अनमोल तारे,

पुष्प गहं पवि के हृदय में काँप कर बिद्युत जिला रे !

साय तेरा चाहती एकाकिनी बरसात !”

सामान्यतः आप इस लेख में उद्धृत ‘आँसू’ आदि के अवतरणों से महादेवी जी के उद्धरणों की तुलना कर सकते हैं—सर्वत्र ही हमने श्रेष्ठतम उदाहरण चुनने का प्रयत्न किया है।

पत और महादेवी के संग्रहों में से दुर्बल रचनाओं को निकाला जा सकता है, दुर्भाग्यवश कामायनी के साथ यह नहीं किया जा सकता। उसके कर्म, ईर्ष्या, स्वप्न, संघर्ष और निर्वेद स्वर्ग बहुत कमजोर हैं और अन्य सर्गों में भी निःशक्त पद्य और भरती की पंक्तियाँ जहाँ-तहाँ मिलती हैं। काश कि मनोवैज्ञानिक रूपक प्रस्तुत करने की आलोचनात्मक भूल न करके नाटकों की भाँति कामायनी में भी मानव-पात्रों के चित्रण का प्रयत्न करते !

प्रसाद जी की मौलिकता की प्रशंसा की गई है। अवश्य ही उनकी प्रतिभा उद्भावनाशील है। किन्तु उद्भावना की नूतनता अपने में विरोध महत्त्वपूर्ण नहीं; युग-प्रकाशन का अस्त्र बनकर ही वह महत्त्वशालिनी होती है। महान् कलाकार वह नहीं जो, आत्मकेन्द्रित रहता हुआ, निराली या विचित्र बातें कहता है, बल्कि वह जो युग-जीवन की अनदेखी या उपेक्षित शतशः वास्तविकताओं और उनके मर्म-सम्बन्धों की विवृति करता है।^२ महती प्रतिभा अहन्ता के एकान्त में नहीं अपितु विश्व के अशेष विचारों और

१. सोदाहरण विश्लेषण के लिए देखिये, छायावाद का पतन; पृ० ६३ और आगे।

२. तु० की० For originality, rightly understood, seldom concerns itself with inventing a new and particular medium of its own. The notion that invention is a mark of high originality is one of the vulgar errors that die hard.

मानवता के समस्त शुभचिन्तकों के बीच अपनी शक्तियों को व्याप्त और प्रकाशित करती है। अन्ततः प्रतिमा काल-विरोध के जीवन को समझने और मानव-कल्याण के लिए नियन्त्रित करने का अर्थ है, व्यक्ति के निरासेपन के विनाश और स्थापन का उपकरण नहीं। बड़ी-से-बड़ी प्रतिमा को नष्ट होना चाहिए और दूसरों के सहयोग का काटछी, क्योंकि जीवन की जटिलता और विस्तार एक-दो नहीं दस-बीस प्रतिमाओं के लिए भी दुर्घर्ष और दुरासद है। आब सायद संसार में कोई भी ऐसा चिन्तक नहीं है जो युद्ध के समस्त हेतुओं को जानता हो और उसे रोकने के उपायों का निर्देश कर सकता हो। मनुष्य बड़ा हो सकता है, प्रतिमा महत् और वरेण्य होती है, पर वास्तविकता उनसे महत्तर है; सब यह है कि वास्तविकता के आकलन और नियमन का साधन होना के कारण ही प्रतिमा का मान होता है। 'कामायनी' में हमें युग-जीवन की जटिल परिस्थितियों की स्पष्ट, दृढ़ और मार्मिक चेतना प्रायः कहीं भी उपलब्ध नहीं होती। कारण यह है कि उसके सृष्टा की चेतना और साधना अहं की आत्मनिष्ठ परिधि में बन्दी या सीमित रहो है, वह विश्व-मानव की दृष्टि और साधना को आत्मसात् करके समृद्ध नहीं बन सकी है। फिर भी यदि प्रसाद की अन्य छायावादी कवियों की तुलना में क्यादा जैसी सांस्कृतिक उद्धान करते पाये जाते हैं तो इसका कारण उनका भारतीय संस्कृति से अधिक गहरा परिचय है। यह समझना भूल होगी कि यह परिचय पूर्ण है; भारतीय संस्कृति की विविधता और विस्तार प्रसाद और रवीन्द्र दोनों ही की पकड़ का अतिक्रमण करते पाये जाते हैं। दोनों ही में गहरे मध्ययुगीन संस्कार हैं, इसलिए दोनों ही आधुनिक भारत का नैतिक नेतृत्व करने में असमर्थ हैं। प्रसाद की अपेक्षा रवीन्द्र का नर-काव्य (शृंगार काव्य) अधिक लौकिक या 'नार्मल' है (दृ० की० 'चित्रा' और 'कामायनी'); रवीन्द्रिक रहस्यवाद, उपनिषदों के निकट परिचय से प्रभावित होने के कारण, अधिक श्रुत और मनोरम हैं; इसके विपरीत प्रसाद का रहस्यवाद अधिक साम्प्रदायिक या 'टेकनीकल' है। सुगोचित नैतिक चेतना गांधी जी में ही पाई जाती है। साहित्य-क्षेत्र में समृद्ध भारतीय संस्कृति का सम्पूर्ण प्रकाशन कालिदास की बाखी में ही हुआ है।

(Convention & Revolt in Poetry by J. L. Lowes)

'कामायनी' में और आधुनिक प्रयोगवादी काव्य में प्रायः 'नये-निराले' के समावेश का आग्रह पाया जाता है, युग-जीवन के मार्मिक अथवा ममता-मय प्रकाशन का प्रयत्न नहीं देखता। संसार के समस्त उत्प्रेक्षणीय नाटकों और महाकाव्यों में नर-चरित्र का गान किया गया है, मनोवृत्तियों का जीवन-विचित्र निरूपण नहीं।

प्रसाद की भाव्य-कला के मूल उत्प

[राजेश्वरप्रसाद अग्रवाल]

देश-प्रेम

प्रसाद जी का 'अज्ञातशत्रु' नाटक महायुद्ध के अन्तिम काल में लिखा गया था। चन्द्रगुप्त उसके बाद की कृति है और स्कन्दगुप्त १६२८ में प्रकाशित हुआ। इस काल में भारतवर्ष में नहीं, सारे संसार में भयानक आँधियाँ उठती रहीं जिनकी शान्ति के लिए नये-नये आदर्शों की कल्पना की गई, मारतेन्दु-काल से ही भारतवर्ष में देशभक्ति की एक नई भावना जाग्रत हो गई थी। परन्तु बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ होते न होते इस भावना ने एक दूसरा ही रूप धारण कर लिया। मारतेन्दु-काल में अंग्रेजी सत्ता में विश्वास था, पश्चिमी सभ्यता के नये प्रकाश में आकर्षण था। परन्तु बंगाल-विभाजन के पश्चात् देश में जो स्वदेशी और स्वराज्य की लहर देश के एक कोने से दूसरे कोने तक फैली उसमें पश्चिमी सभ्यता की प्रतिक्रियात्मक रूप से भारत में अपनत्व की चेतना जाग्रत होने लगी। भारतीय संस्कृति, भारतीय आदर्श, भारतीय शिक्षा-प्रणाली की तुलना पश्चिमी आदर्शों से की जाने लगी और इस तुलना में भारतीयता अधिक गौरवशाली जान पड़ने लगी। इसी प्रभाव के कारण ही अग्निमानन्द जी ने राष्ट्रीय पाठशाला खोली जो बाद में शान्तिनिकेतन के नाम से विख्यात हुई। इसी आदर्श को सामने रखते हुए १६१६ में कर्वे महोदय ने स्त्रियों के लिए भी एक भारतीय विश्वविद्यालय खोला।

बीसवीं शताब्दी की इस राष्ट्रीय भावना से यहाँ का साहित्य अछूता न बचा। साहित्य के महाारथियों ने एक ओर तो आधुनिक भारत की दयनीय दशा की ओर संकेत किया और दूसरी ओर प्राचीन भारत के गौरव-चित्र अंकित किये। प्रेमचन्द ने पहला कार्य लिया और प्रसाद जी ने दूसरा। प्रसाद जी के साथ देने वाले कविवर मैथिलीशरण गुप्त भी हैं। जिनका भावतत्वासी—

“हम कौन हैं, क्या हो गये हैं और क्या होंगे अभी?”

की भावना लेकर चला था, इसमें भारत के अतीत और वर्तमान दोनों पर प्रकाश डाला गया था। लेकिन बाद में माकैत, यशोधरा, दायर और जयद्रथवध अतीत भारत के ही सुन्दर चित्र हैं।

प्रसाद जी ने जो कार्य अपने हाथ में लिया, उसमें वे पूर्ण रूप से सफल हुए हैं। भारत के इतने अधिक गौरवपूर्ण चित्र उन्होंने अपने नाटकों में भर दिये हैं कि हमारे

सामने काल अपना अंचल हटाकर हमारे अतीत की भोंकी उपस्थित कर देता है। हम अपने भारतीय महान् विभूतियों के आदर्शों से, उनकी वीरता से, उनकी कार्यक्षमता से विस्मित हो उठते हैं। देश-प्रेम की एक अलौकिक धारा हमारे हृदय में बहने लगती है। और हम कानॉलिया के साथ ही गाने लगते हैं—

“प्रकरण यह मधुमय देश हमारा,

जहाँ पहुँच मनजान सितिज को मिलता एक सहारा।”

भारत का प्राचीन गौरव हमें स्फूर्ति से भर देता है। हम सोचने लगते हैं—“हम भी तो वीर-पुत्र हैं, हम भी तो आर्य-सन्तान हैं फिर क्यों न स्वतन्त्रता से पुण्य-पथ पर आगे बढ़ चलें”। राष्ट्रीय भावना से भरा हुआ उत्साह और नवीन जीवन प्रदान करता हुआ प्रसाद जी का यह गीत कितना सुन्दर है—

“हिमाद्रि तुङ्ग भुंग से प्रबुद्ध गुद भारती।

स्वयं प्रभासमुज्ज्वला स्वतन्त्रता पुकारती ॥

अमर्यं वीर-पुत्र हो, बूढ़ प्रतिज्ञा सोच-तो।

प्रज्ञास्त पुण्य पथ हैं बढ़े चलो बढ़े चलो ॥

असंख्य कीर्ति-रक्षिण्यां विकीर्णं दिव्य दाहसी।

सपूत मातृभूमि के हकी न वीर साहसी ॥

अराति संन्य सिन्धु भें-सुबाइबानि से जलो।

प्रवीर हो, जयी बनो, बढ़े चलो बढ़े चलो ॥”

प्रसाद जी का देश-प्रेम नाटक के केवल गीतों तक ही सीमित नहीं है। उनकी नाट्य-कला पर इस देश-प्रेम का बहुत ही अधिक प्रभाव पड़ा है। भारतीय आदर्श स्थापित करने में वे जितने सफल हुए हैं उतना हिन्दी संसार में अन्य कोई नहीं। चरित्र-चित्रण पर इसकी गहरी छाप है। देवकी, देवसेना, अलका, वासवी—नारियों के नहीं—भारतीय देवियों के चित्र हैं; जहाँ पारिवारिक सुख के लिए, समाज की शान्ति के लिए और देश की उन्नति के लिए कठोर-से-कठोर बलिदान भी फूल-से कोमल रहते हैं। गीतम, चन्द्रगुप्त, चाणक्य विहरण, स्कन्द, अश्वमेध भारतीय महान् विभूतियों के चित्र हैं जिन्होंने भारत के संपर्ककाल में, जब भारतीय सत्ता को विनाश-काल ही दीप्त रहा था, भारत की बागडोर अपने हाथ में ले भारतीय संस्कृति, भारतीय आदर्शों का पुनरुत्थान किया। आधुनिक अवनत भारत में उनका ही उदाहरण सहायक हो सकता है। स्कन्द और चन्द्रगुप्त को जिन भीषण परिस्थितियों का सामना करना पड़ा था क्या वे आधुनिक भारत की परिस्थितियों से भिन्न हैं? देश में अन्तर्विद्रोह है, विदेशियों से वह आपद्ग्रस्त है। तब प्रसाद की कृतियाँ क्या आधुनिक आंदोलनों का चित्र नहीं हैं? क्या उनमें वही देश-प्रेम की पुकार नहीं है? नाटककार ने विशाल की भूमिका लिखते हुए इस बात को स्वीकार भी किया है। ‘मेरी इच्छा भारतीय

इतिहास के अप्रकाशित अंश-में से उन प्रकांड घटनाओं का दिग्दर्शन कराने की है जिन्होंने कि हमारी वर्तमान स्थिति को बनाने का बहुत कुछ प्रयत्न किया है।

इसी कारण प्रसाद जी का देश-प्रेम ही उनके कथानक का मुख्य अंग है। भारत का जो कुछ अपना था वह मुसलमानी आक्रमणों के बहुत पहले ही लोप हो चुका था। सम्राट् हर्ष की मृत्यु के बाद भारत का अवनति-काल प्रारम्भ होता है। अतएव भारत-गौरव-गुणगान के लिए सम्राट् हर्ष के पूर्व का ही भारत उपयुक्त था। “इसके लिए उसने महाभारत-युद्ध के बाद से लेकर हर्षवर्धन के राज्यकाल तक के भारतीय इतिहास को अपना लक्ष्य बनाया है। क्योंकि यही भारतीय संस्कृति की उन्नति और प्रसार का स्वर्णयुग कहा जाता है। जन्मेजय परीक्षित से आरम्भ होकर गह स्वर्णयुग हर्षवर्धन तक आया है। बीच में बौद्धकाल, मौर्य और गुप्तकाल ऐसे हैं जिनमें आर्य संस्कृति अपने उच्चतम उत्कर्ष पर पहुँची है। अतएव तत्कालीन उत्कर्षापकर्ष के यथार्थ विभाग के अभिप्राय से लेखक ने कुछ विशिष्ट प्रतिनिधियों को चुनकर उनके कुल-शील और जीवन-वृत्त के द्वारा उस रसोद्बोधन की चेष्टा की है जो वर्तमान को जीवित रहने में सहायता कर सके।” इसी से प्रसाद जी ने अपने नाटकों के कथानक पूर्व युगों से लिये हैं। कुरुक्षेत्र में वैदिककाल की घटना है। ‘जन्मेजय का नागयज्ञ’ पुराणों की वस्तु है; ‘अज्ञातशत्रु’ बौद्धकाल के आरम्भ की; ‘चन्द्रगुप्त’ मौर्यकाल के आरम्भ की और ‘स्कन्दगुप्त’ गुप्तकाल के अन्तिम समय की वस्तु है। ‘राज्यश्री’ का कथानक हर्षकाल का है। आधुनिक युग की समस्याओं को हल करने के उद्देश्य से प्रसाद जी ने उपर्युक्त कालों की केवल उस सामग्री को धरेरा है, जो हलचलपूर्ण थी, वहाँ भारत का गौरव बिलीन होने की समस्या आ रही थी। स्कन्दगुप्त ने हणमगाते गुप्त-साम्राज्य के पीत को पार लगाने का भार अपने ऊपर लिया था; चन्द्रगुप्त ने दिलासी नन्द से मगध को बचाकर भारत का मस्तक ऊपर उठाया था और जिसकी स्वयं सिकन्दर महान् को प्रशंसा करनी पड़ी।

नाट्य-रचना में इस देश-प्रेम की भावना का अधिक प्रभाव पड़ा है। भारतीय गौरव-चित्रण करने के लिए प्रसाद जी ने दृश्य के दृश्य रच डाले हैं। विदेशियों द्वारा भारत-वर्णन तो इनके प्रायः सभी नाटकों में मिलता है। राज्यश्री में चीनी सुएनत्सांग भारतीय दान देखकर अवाक् रह जाता है।

हर्ष—(सब मणिरत्न दान करता हुआ अपना सर्वस्व उतार देता हूँ। राज्यश्री से) दो बहिन एक वस्त्र! (राज्यश्री देती है।)

क्यों मेरी इसी विभूति और प्रतिपत्ति के लिए हत्या का जा रही थी न ? मैं मान सच तो भ्रम हो रहा हूँ । यदि कोई शत्रु मेरा प्राणवान चाहे, तो वह भी दे सकता है ।

“जय महाराजाधिराज हर्षवर्धन की जय !”

सुपन०—यह भारत का देश-दुर्लभ दृश्य देखकर सच्चाट् ! मुझे विश्वास हो गया कि यही अमिताभ की प्रसव-भूमि हो सकती है ।

स्कन्द में चाणुसेन और चन्द्रगुप्त में सिकन्दर महान् और कर्नीलिया भी इसी देश की एक कल्पना-लोक ही समझे हैं ।

प्रसाद जी की इस प्रवृत्ति के कारण नाटक में कुछ दोष भी आ गये हैं । उनके ऐतिहासिक चरित्र कुछ अस्वाभाविक-से मालूम होते हैं । विशेषकर सिकन्दर और कर्नीलिया । यूनानी जाति बड़ी देश-भक्त थी, इस कारण भारत-गुणगान में अपने देश का गौरव भूल जाना उनके स्वभाव के प्रतिकूल मालूम होता है । ‘चन्द्रगुप्त’ की कर्नीलिया तो भारतीयता से इतनी अतिरंजित हो गई कि वह अपने पिता की उपेक्षा करने लगती है । राम महोदय की हेलेन भी अपने पिता की उपेक्षा करती है, परन्तु उसकी उपेक्षा का मूल भारतीयता न थी मानवता थी और इस रूप में हेलेन का चरित्र कर्नीलिया के चरित्र से अधिक ऐतिहासिक और अधिक आदर्शमान् है ।

देश-प्रेम के कारण प्रसाद जी के नाटकों में शिथिलता भी आ गई है । जहाँ-जहाँ भी भारत के गौरव-चित्रण करने का मौका नाटककार को मिला है वहाँ-वहाँ उसने लम्बे दृश्य उपस्थित कर दिये हैं । जो दृश्य नाटक के कथा-प्रवाह में सहायक नहीं हैं वे भी नाटकों में दूँस दिये गये हैं । चन्द्रगुप्त नाटक में यह भूल अधिक है । सिकन्दर महान् का दार्शनिक टायटायन से मिलना नाटक की कथा-वस्तु से बहुत अधिक सम्बन्ध नहीं रखता । लेकिन इस मिलन ने भारत की प्रतिष्ठा सारे संसार में स्थापित कर दी थी । स्वयं सिकन्दर किस दार्शनिक के पास गंगे पार गया या वह दार्शनिक कितना बड़ा न होगा ! भारत के इतिहास में यह मिलन स्वर्णचूड़ों में लिखा जाने वाला पृष्ठ है । इसीलिए प्रसाद जी ने पूरा एक दृश्य अपने नाटक में रख दिया । द्विकेन्द्रलाल राय अपने नाटक में अन्तर्राष्ट्रीय भावनाओं से प्रेरित थे, उनके लिए देश-प्रेम संकुचित प्रेम न था वह देश-प्रेम संसार-प्रेम में एक सीढ़ी मात्र था इसी कारण उन्होंने अपने नाटक में इस महान् घटना का उल्लेख मात्र किया है ।

प्रसाद जी का देश-प्रेम संकुचित भावनापूर्ण है । वे अपने देश के सामने दूसरे देश की प्रशंसा नहीं सुन सकते । इसी कारण राय बाबू के और प्रसाद जी के चन्द्रगुप्त नाटक में बहुत अन्तर हो गया है । जो हम आगे चन्द्रगुप्त की समीक्षा करते हुए देखेंगे । लेकिन यहाँ संक्षेप में यह कहना अनुचित न होगा कि इस संकुचित राष्ट्र-प्रेम के कारण चन्द्रगुप्त का कथानक शिथिल हो गया है । साथ ही कुछ ऐतिहासिक चरित्रों पर

कुठाराघात हुआ है। चन्द्रगुप्त के सामने प्रसाद जी का इतिहास-प्रसिद्ध सिकंदर महान् एक लुटेरे की तरह मालूम पड़ता है। स्कन्दगुप्त और अज्ञातशत्रु इस दोष से बच गये हैं; परन्तु उनके पात्रों में जो अलौकिक क्षमता है, सहनशीलता है, शत्रुओं को क्षमा करने की अद्भुत शक्ति है, वह भारतीय आदर्श के मले ही अनुकूल हो परन्तु इन गुणों का अत्यधिक प्रदर्शन कुछ अस्वामाविक अवश्य मालूम होता है।

इतिहास-प्रेम-प्रसाद जी की नाट्यशैली का दूसरा तत्त्व उनकी ऐतिहासिकता है। साहित्य के सभ्य अंगों की सेवा करते हुए भी प्रसाद जी का अध्ययन कितना गम्भीर था यह उनके ऐतिहासिक अन्वेषणों से मालूम होता है; लेकिन उनका ऐतिहासिक ज्ञान नाटकी की लम्बी-चौड़ी शुष्क भूमिका तक ही सीमित न था। अपनी खोजों का अपने नाटकों में उन्होंने पूर्ण समाहार किया है। अतीत की टूटी लड़ियों को एकत्रित करने का जो कार्य प्रसाद जी ने किया है वह सराहनीय है। यौवन की मस्ती में मस्त इस नाटककार ने अपनी कल्पना और भाव-गरिमा से इतिहास के रुखे पृष्ठों में जीवन डाल दिया है। ये अतीत के चित्र हमारे सामने नाचने लगते हैं। "इतिहास के खण्डहरों में भी इसी मस्ती से रमने वाला यह कवि इस दृष्टि से भावना और विज्ञान के समन्वय की प्रतिमा बनकर साहित्य-जगत में उपस्थित है।"

'कामना' और 'एक घंटे' को छोड़कर प्रसाद के सभी नाटक ऐतिहासिक आधार पर निर्मित हैं। उनके उद्देश्य से—'इतिहास का अनुशीलन किसी भी जाति को अपना आदर्श संगठित करने के लिए अत्यन्त लाभदायक होता है' क्योंकि हमारी गिरी दशा को उठाने के लिए हमारे जलवायु के अनुकूल जो हमारी जातीय सम्प्रदाय है उसमें बढ़कर उपयुक्त कोई भी आदर्श हमारे अनुकूल होगा कि नहीं इसमें मुझे पूर्ण सन्देह है।' 'अज्ञातशत्रु', 'स्कन्दगुप्त' और 'चन्द्रगुप्त' में प्रसाद जी हमारे सामने ऐतिहासिक नाटककार के रूप में ही आते हैं परन्तु उनका यह इतिहास-प्रेम साहित्य की दृष्टि में कहीं-कहीं अहितकर हुआ है। यदि वे इतिहासकार के रूप में न आकर हमारे सामने कलाकार के रूप में आये होते तो सम्भव था कि नाटकों का रूप बहुत-कुछ बदला हुआ होता। तथा नाटकों की शायिलता भी कम हो जाती। उन्हें इतिहास का इतना अधिक ज्ञान था कि वे अपनी कल्पना को स्वतन्त्र गति में नहीं उड़ा सके। सम्मिलित वातावरण उपस्थित करने के लिए तथा नवीन खोजों को नाटक में सम्मिलित करने के लिए उन्हें भूमिका के साथ ही साथ नाटकों में कुछ निरर्थक दृश्य भी बढ़ाने पड़े हैं।

१. सुमन जी : 'कवि प्रसाद की काव्य-साधना'; पृष्ठ १६।

२. विचार की भूमिका।

वस्तु-संकलन में भी इसका प्रभाव पड़ा है। उदाहरणार्थ, अज्ञातशत्रु को ही लीजिये। बौद्धों के प्राचीन ग्रन्थों में १६ राष्ट्रों का उल्लेख है जिनका वर्णन 'भौगोलिक क्रम के अनुसार न होकर जातीयता के अनुसार है। उनके नाम हैं, अङ्ग, मगध, काशी, वृजि आदि। अपनी-अपनी स्वतन्त्र कुलीनता और आचार रखने वाले इन राष्ट्रों में, वित्तों ही में गणतन्त्र शासन-प्रणाली भी प्रचलित थी—निसर्ग नियमानुसार एकता, राजनीति के कारण नहीं किन्तु एक धार्मिक क्रान्ति से होने वाली थी और इसी धार्मिक क्रान्ति ने भारत के भिन्न-भिन्न राष्ट्रों को परस्पर संधि-सिद्ध करने के लिए बाध्य किया।^१ इस प्रकार एक राज्य की घटना दूसरे में सम्बद्ध हो गई। इसी कारण ही प्रसाद जी को बौद्धकालीन अज्ञातशत्रु के कथानक में तीन राज्यों की घटनाओं का संगठन करना पड़ा है। साहित्य की दृष्टि से कोशल, कोशाम्बी और मगध के कथानक मूल कथानक से सम्बन्ध रखते हुए भी स्वतन्त्र-मे माजूम होते हैं। प्रसाद जी के इतिहास-प्रेम के कारण नाटक के मुख्य सिद्धान्त कार्य-संकलन (Unity of action) पर आगत पहुँचता है। किन्तु सुन्दर होता यदि प्रसाद जी इतिहास को एक किनारे रख साहित्य के सिद्धान्त को अपनाकर मूल कथानक को लेकर ही चलते। इससे कथानक का प्रवाह ठीक रूप से चलता और पात्रों की संख्या कम हो जाने से उनका चित्रण भी ठीक हो जाता।

बौद्ध-काल के उत्तरार्द्ध में माण्डलिक शासनों का अन्त हो रहा था और उनका स्थान गुप्त साम्राज्य ग्रहण कर रहा था। चाणक्य के अर्थशास्त्र में यद्यपि हम सात माण्डलिक राज्यों का वर्णन पाते हैं, परन्तु इन मण्डलों के समापति राजा की पदवी से सम्मानित थे। परिस्थितियों भिन्न हो रही थीं। छोटे-छोटे राज्य सिकन्दर द्वारा कुचल दिये गये थे। अतएव बड़े-बड़े राज्यों की प्रतिष्ठा होना प्रारम्भ हो गया था। बौद्धिक का अर्थशास्त्र इसी कारण से साम्राज्यवाद पर अधिक बोर देता है। छोटे-छोटे राज्यों को हस्तगत करने और उन्हें एक ही सूत्र में पिरो देने का कार्य चन्द्रगुप्त मौर्य का था। चन्द्रगुप्त नाटक में इस काल की घटनाओं को एक सूत्र में बाँधने का प्रयत्न किया गया है। हम कारण नाट्यकार हमें मगध से लेकर तक्षशिला और मालवा तक ले जाता है। इतिहास की इस महान् पृष्ठभूमि को चन्द्रगुप्त नाटक में बन्द करने के प्रयत्न में नाटककार कार्य-संकलन के सिद्धान्त को ठुकरा देता है। भिन्न-भिन्न राज्यों की घटनाओं और चरित्रों की संख्या बढ़ जाने से नाटक पर आघात पहुँचने लगता है। यदि नाटक के प्रथम तीन अंक अलग कर दिये जायँ और उनका नाम 'सिकन्दर का मागधीय आक्रमण' रख दिया जाय तो कोई अनौचित्य न होगा। अज्ञातशत्रु के समान इस इतिहास-प्रेम का प्रभाव नाटक के चरित्रों पर भी पड़ा है। नाटक की इतनी बड़ी पृष्ठभूमि के चित्रण करने में नाटककार को

इतिहास-प्रसिद्ध पोरस और सिक्ंदर के समान दो विभूतियों का चित्रण करना पड़ा है। लेकिन इतिहास हमें जो इन दो वीरों की निर्भीकता और सौजन्यता का चित्र देता है, वह हमें चन्द्रगुप्त नाटक में नहीं मिल पाता। क्योंकि पोरस का वह इतिहास-प्रसिद्ध प्रशंसनीय उत्तर चन्द्रगुप्त के गुणों को नीचे दबा देता। सिक्ंदर की सहृदयता और उसकी वीरता की तुला पर चन्द्रगुप्त का शौर्य हलका मालूम होता। अतएव साहित्य ने इतिहास पर भी कुठाराघात किया। पोरस का वार्तालाप संक्षिप्त कर दिया गया और उसका रूप बहुत कुछ बदल दिया गया।

इस महान् पृष्ठभूमि को चित्रण करने के कारण नायक का महत्त्व भी कम हो गया है। चन्द्रगुप्त का स्थान चाणक्य ग्रहण करने लगता है जिससे अनातशत्रु के समान चन्द्रगुप्त के नायकत्व पर प्रश्न उठने लगता है। चरित्रों की संख्या बढ़ जाने से भी मूल चरित्रों के विकास और चरित्र-चित्रण में भी कमी हो गई है।

स्कन्दगुप्त नाटक इन दोषों से बच गया है। क्योंकि यद्यपि उसमें दो राजों की घटनाओं का उल्लेख है फिर भी मालव की घटनाएँ, मगध की घटनाओं के अन्तर्गत ही हैं। मालव मगध के साम्राज्य का एक भाग था। अतएव सम्राट् स्कन्दगुप्त के सामने पन्ध्रवर्षों का आदर्श नहीं दिक्ता। साथ ही मगध और मालव को एकसूत्र में बाँधने का कार्य स्कन्दगुप्त का ही है। जिसके कारण स्कन्द के नायकत्व का प्रश्न नहीं उठने पाता। इस नाटक में ऐसा कोई भी दृश्य नहीं जो केवल इतिहास-प्रेम की ही दृष्टि से लिखा गया हो।

इस प्रकार प्रसाद जी की नाट्यकला का रूप उँवारने में इतिहास का मुख्य हाथ है। परन्तु इसका यह तात्पर्य नहीं कि प्रसाद जी नाटकों में इतिहास-लेखक ही रहे हैं कलाकार नहीं। उन्होंने अपनी कल्पना से कई घटनाओं या पात्रों में अपनी आवश्यकता-नुसार परिवर्तन किया है जो हम आगे चलकर देखेंगे।

काव्य—प्रसाद जी की नाट्यशैली का तीसरा अंग उनकी काव्यशैली है। पहले कवि और बाद में नाटककार होने के नाते यदि उनके पात्र अधिकतर कल्पना का सहारा लेकर वातचीत करें तो कुछ सन्देह नहीं। परन्तु उनके नाटकों की भाषा पूर्ण रूप से भावना-प्रधान समझना भूल होगी। कई ऐसे स्थल हैं जहाँ प्रसाद जी के चरित्र साधारण वातचीत ही करते हैं। प्रसाद जी के कथोरकथन की समीक्षा करते हुए हम देखेंगे कि उनकी भाषा एक-सी नहीं है। चरित्रों के अनुकूल उसमें विभिन्नता है। यह अवश्य है कि प्रसाद जी के चरित्र अन्य नाटककारों के चरित्रों की अपेक्षा साधारण बोलचाल की भाषा से भिन्न कुछ परिष्कृत भाषा, कल्पना तथा अलंकारों का अधिक आश्रय लेते हैं, लेकिन प्रसाद जी की दृष्टि एक तो उनके विषयानुसार है; दूसरे इस भाषा पर राय राय का अधिक प्रभाव है। भावावेश में ही उनकी भाषा कल्पना और अलंकारों का

उपयोग अधिक करती है। जीवन में पदार्पण करते हुए सौन्दर्य का पुजारी मानवगुण अपने प्रेम की प्रथम श्रमफलता की मात्राभिव्यक्ति में कवि ही बन जाता है।

“प्रभु के सरोवर में स्वर्ण-कमल तिल रहा था। भ्रमर धंसी घना रहा था। सौरभ और पराग की चहल-पहल थी। सबेरे सूर्य की किरणें उसे घूमने को लोटती थीं, संध्या में शीतल चाँदनी उसे अपनी छावरों से ढँक देती थी। उस मधुर सौन्दर्य, उस घतान्द्रिय जगत् की साकार कल्पना की ओर मने हाथ बढ़ाया था, वहीं—वहीं स्वप्न टूट गया !.....”

‘उस हिमालय के ऊपर प्रभात-सूर्य की सुनहरी प्रभा में आलोकित बर्फ का पीले पोतराज का-सा एक महल था। उसी से नवनीत की पुतली भाँककर विश्व को देखती थी। वह हिम की शीतलता से सुमंगलित थी। सुनहरी किरणों को जसन हुई। तप्त होकर महल को गला दिया। पुतली उसका मंगल हो, हमारे अधु की शीतलता उसे सुरक्षित रखे। कल्पना की भाषा के पंख गिर जाते हैं, मौन नीड़ में निवास करने दो। छोड़ो मत मित्र।”

परन्तु ऐसी भाषा का उपयोग सभी स्थलों पर नहीं हुआ। हाँ, यह अवश्य है कि कभी साधारण स्थलों पर जहाँ मनेवेगों के चित्रण करने का स्थान भी न था वहाँ भी प्रसाद जी अलंकृत भाषा का उपयोग करते हैं।

“भगवान् की शांत चाँगी की घारा प्रलय की नरकान्ति को भी बुझा देगी।”

“हृदय नीरव अभिसायाओ का नीड़ हो रहा है। जीवन के प्रभात का वह मनोहर स्वप्न, विश्व भर की मदिरा बनकर मेरे उन्माद की सहकारिणी, कोमल कल्पनाओं का भंडार हो गया। मलिका ! तुम्हें मैंने अपने जीवन के पहले प्रीत्य की अर्द्धरात्रि में आलोकपूर्ण नक्षत्रलोक से कोमल हीरक-कुसुम के रूप में आते देखा। विश्व के असंख्य कोमल कंठ की रसीली तानें पुकार बनकर तुम्हारा अभिमान करने, तुम्हें सम्हालकर उतारने के लिए नक्षत्रलोक गई थीं.....”

—अज्ञातशत्रु श्रंक १; दृश्य ५

“मुझे अभी प्रतिशोध लेना है, दावाग्नि-सा बढ़कर फैलना है, उसमें चाहे सुकुमार तूण कुसुम हों अथवा विशाल शाल वृक्ष ! दावाग्नि या झंझ छोटे-छोटे फूलों को बचाकर नहीं चलेगा।”

—अज्ञातशत्रु श्रंक २; दृश्य ३

“आर्यावर्त का भविष्य लिखने के लिए कुचक और प्रतारणा की लेखनी और मसी प्रस्तुत हो रही है। उत्तराखण्ड के सख्तराज द्वेय से जर्जर है। शीघ्र भयानक बिस्फोट होगा।”

—चन्द्रगुप्त श्रंक १; दृश्य १

“एक अग्निमय गंधक का स्रोत आर्षावर्त के लोह अस्त्रागार में धुसकर विस्फोट करेगा। चंचला रणलक्ष्मी इन्द्रधनुष-सी विजयमाला हाथ में लिये उस सुन्दर नील लोहित प्रलय जलद में विचरण करेंगी और वीर-हृदय-मग्न से नाचेंगे।”

—चन्द्रगुप्त शंक १; दृश्य १

“मानव कब दानव से भी दुर्बल, पशु से भी खरब और पत्थर से भी कठोर, कदवा के लिए निरयकाश हृदय बासा हो जावेगा, नहीं जाना जा सकता। अतीत सुषों के लिए सोच क्यों, अज्ञात भविष्य के लिए भय क्यों, और वर्तमान को मैं अपने अनुकूल बना ही लूँगा; फिर चिन्ता किस बात की?”

लेकिन ऐसी भाषा की प्रसाद जी को कार्यनिर्वाह के लिए अत्यन्त आवश्यकता थी। हमारे वर्तमान भारत से भिन्न वे एक स्वर्ण-युग का चित्रण कर रहे थे। इस कारण उसे चित्रित करने के लिए कल्पना के रंग से रंगी हुई भाषा का प्रयोग करना आवश्यक था। हमें एक आदर्श भूमि का मान कराने के लिए, हमारी आधुनिक दीन परिस्थितियों से हटाने के लिए, नित्यप्रति की भाषा से कुछ उठी हुई भाषा का प्रयोग प्रसाद जी के लिए आवश्यक था। अनेक शताब्दियों के आवरण को हटाकर, हमारे पूर्व-युगों का दर्शन कराने का, हमें उस युग में पहुँचाने का भेष प्रसाद जी के ऐतिहासिक ज्ञान को नहीं, उनकी भाषा को है, जिसकी रसात्मकता हमें हमारे साधारण जीवन से दूर एक आदर्श जगत की ओर ले जाती है और जहाँ के पात्र हमारी साधारण बोल-चाल की भाषा से भिन्न भाषा में वार्तालाप करते हुए हमें मिलते हैं। प्रसाद जी की नाट्यशैली में उनकी भाषा का विशेष महत्त्व है।

दार्शनिकता—प्रसाद जी के नाटकों की चौथी विशेषता उनकी गम्भीरता है जो नाटककार के उद्देश्य, प्रकृति और विषय से जनित है। इसी गम्भीरता के कारण प्रसाद जी के नाटकों में हास्य का अभाव है। ‘स्कन्दगुप्त’ के सुदृगल और मातृशुत के वार्तालाप में वे अवश्य कुछ सफल हुए हैं। अन्य नाटकों में भी उन्होंने संस्कृत नाटकों के समान विदूषक रखे हैं पर माहाराजों का पेटूषण आधुनिक हसि के अनुकूल नहीं। नाटकों की गम्भीरता कदवा रस के प्राधान्य के कारण है। ये नाटक सुखान्त नहीं कहे जा सकते। वे वास्तव में ‘ट्रेजी-कामेडी’—कदवा-सुखान्त नाटक हैं और इस रूप में वे संस्कृत नाटकों के अधिक अनुरूप हैं। ‘अज्ञातशत्रु’ निम्बसार और नासवी की कदवा कथा है; जहाँ समाज में विश्रुतलता आ रही है; स्त्रियाँ अपनी स्थिति छोड़कर स्वाक्लम्बी होना चाहती हैं, पुत्र पिता के निरुद्ध खड़ा होना चाहता है। ऐसे अवसर पर यदि निम्बसार गम्भीर हो ‘आकाश के नोसेपन पर उगम्वत अक्षरों में लिखे हुए प्रदृष्ट के संक्ष’ पढ़ने लगे तो स्वाभाविक ही है। ‘स्कन्दगुप्त’ नाटक की आपत्तियों का बिडा है। उसका अन्तिम दृश्य तो कदवा-रसपूर्ण ही

है। स्कन्द की सफलता क्या सुबान्त है ! अन्तिम दृश्य में सफलता के लोभ में भी वह अपने को अकेला पाता है।

‘देवसेना ! देवसेना ! ! तुम जाओ ! हतभाग्य स्कन्दगुप्त, अकेला स्कन्दगुप्त, मोह ! !’

देवसेना का वैराग्य उसकी असफलता के ही कारण है। ‘स्कन्दगुप्त’ नाटक यदि ट्रेजेडी नहीं कहो जा सकता तो वह कॉमेडी भी नहीं है। ‘चन्द्रगुप्त’ नाटक में भी कथन रस की मात्रा अधिक है। संस्कृत नाटकों के आदर्शानुसार, नाटक को सुलान्त करने के लिए नाटककार ने इस असफलता में भी एक नैरागिक सफलता अपने पात्रों को दिलाई है। भौतिक सुखों के अभाव को वैराग्य की शान्ति पूरा करता है जिसके कारण नाटक की सारी कथावस्तु में गम्भीरता आ गई है। पात्र दार्शनिक हो उठते हैं, अन्तिम दृश्य तक उन्हें संसार के खेल बूद, भौतिक सुख-साधन, हास-उपहास से कोई सरोकार नहीं रहता। परन्तु यह दार्शनिकता पात्रों के चरित्र-विकास के कारण है। पात्र प्रारम्भ से ही दार्शनिक नहीं रहते, और न नाटक ही दार्शनिक कहा जा सकता है।

बहुधा प्रसाद जी के चरित्रों पर एक बाह्य दार्शनिकता का आरोप किया जाता है। अपने आधुनिक हिन्दी साहित्य के इतिहास में प्रसाद जी की आलोचना करते हुए पंडित कृष्णशंकर शुक्ल जी लिखते हैं—

“इनके पात्रों में दोहरा व्यक्तित्व रहता है। वे अपना भी व्यक्तित्व रखते हैं और अपने रचयिता के आदेशानुसार एक कृत्रिम व्यक्तित्व भी होते रहते हैं। पर सीमाश्रय से इन दोनों व्यक्तित्वों का पृथक्करण सरलता से किया जा सकता है। यदि हम पात्रों के कृत्रिम व्यक्तित्व को हटा दें तो उनका निजी सजीव व्यक्तित्व स्पष्ट देख सकते हैं। कृत्रिम आरोपित व्यक्तित्व तीन बातों से जाना जा सकता है। प्रसाद जी नियतिवादी हैं। इसका प्रभाव इनके अनेक पात्रों पर पड़ा है। कोई ऐसा नाटक नहीं है जिसमें इसकी दोहराई न दी गई हो। ‘नागयज्ञ’ में वरतकाश ऋषि तथा वेदव्यास इत्यादि अष्टलिपि की घोषणा करते हैं। जनमेजय भी ‘मनुष्य क्या है ? प्राकृत का अनुचर और नियति का दास है— या उसकी क्रीड़ा का उपकरण’ कहता है। स्कन्दगुप्त में उसका नायक भी कुछ भी ऐसे ही विचार रखता है। चेतना कहती है कि ‘तू राजा है और उत्तर में जैसे कोई कहता है कि तू खिलौना है’। चन्द्रगुप्त में भी अनेक पात्र नियति का मंडा फहराते हुए आते हैं। चाणक्य ऐसा कर्मवीर भी उसके प्रभाव से नहीं बचा है। उसे भी हम ऐसा कहते हुए सुनते हैं। ‘नियति सुन्दरी की मावों में बल पड़ने लगा है। परन्तु हम इस बात को अन्धी तरह समझ सकते हैं कि यह नियतिवाद पात्रों की अपनी विशेषता नहीं है। नियति-नियति चिल्लाते हुए भी वे हाथ-पर-हाथ रखे नहीं बैठे रहते, जीवन के घमासान युद्ध में उतरते हैं और ऐसे-ऐसे काण्ड रचते हैं कि हमें चकित रह जाना पड़ता है। ऐसी अवस्था में

हमें यही प्रतीत होता है कि वे किसी के सिखाने से नियति का मन्त्र जप रहे थे। वास्तव में उन्हें कर्म के सामर्थ्य पर अचल विश्वास था।”

प्रसाद जी अदृष्टवादो अवश्य थे। जीवन की परिस्थितियों ने उनका विश्वास नियति में करा दिया था। जब हमारी परिस्थितियाँ हमारी शक्ति के बाहर रहती हैं और हम उन्हें अपने अनुकूल नहीं बना पाते तभी हम अदृष्ट पर विश्वास करने लगते हैं। प्रसाद जी को भयानक जीवन-संग्राम करना पड़ा था और इस कारण अपनी ही अनुभूति को लेकर यदि प्रसाद जी के चरित्र जीवन-संघर्ष से असफल हो अदृष्ट में विश्वास करें तो यह कृत्रिम व्यक्तित्व नहीं। यह तो एक मनोवैज्ञानिक परिस्थिति ही समझी जावेगी। साधारण मनुष्य जब अपनी सांसारिक कठिनाइयों में असफल हो अदृष्ट और नियति की पुकार मचाने लगते हैं, तब हम उन पर दार्शनिकता का आरोप नहीं करते। प्रसाद जी के नाटकों को इस रूप में दार्शनिक नाटक समझना भूल है। यह अवश्य है कि उनके कुछ तिज के विचार हैं परन्तु प्रत्येक कलाकार का कुछ-न-कुछ उद्देश्य रहा करते हैं—जिन्हें हम कलाकार के दार्शनिक सिद्धान्त कह सकते हैं। परन्तु उनके नाटकों और पात्रों को दार्शनिक कहना भूल है।

कुण्डाशंकर जी से मिलते हुए कुछ-कुछ विचार प्रोफेसर सत्येन्द्र जी के भी हैं। ‘प्रसाद जी के नाटक’ नामक लेख में वे लिखते हैं—

“प्रसाद जी के इन सभी नाटकों में एक विशेषता मिलती है, यह विदग्ध व्यग्रता है। सभी पात्रों में एक उत्तेजना व्याप्त है, एक हलचल है और व्याकुलता है—ठोक भीड़ से भरे बाजार में उनके पात्र बिना इधर-उधर देखे हड़बड़ी में धक्का-मुक्की से अपना मार्ग बनाते चलते-से और उस सबके लिए अपना कारण और अपनी व्याख्या रखते से चलते हैं इसलिए उनमें दार्शनिकता भी है। कवि ने झूठ या राच इसी ‘विदग्ध व्यग्रता’ में अन्तर्द्वन्द्व मानकर संभवतः सन्तोष किया है।”

सचमुच यदि प्रसाद जी के पात्र ‘बिना इधर-उधर देखे हड़बड़ी में धक्का-मुक्की से’ अपना मार्ग बनाते चलते हों तो उनके नाटकों को पागलों का अजायबघर ही समझना चाहिए, और पात्रों की दार्शनिकता उनकी व्यक्तिगत सनक। प्रसाद जी के बारे में यह आलोचना बड़ी कड़ी है। वास्तव में पात्रों की उत्तेजना घटना के घात-प्रतिघात के कारण ही है। पात्र घटनाओं को अपने अनुकूल बनाने का प्रयत्न करते हैं, परन्तु अदृष्ट सभी कुछ पात्रों को इच्छानुसार नहीं होने देता, इस कारण घटनाओं का विकास और पात्रों की कार्यप्रवृत्ति कहीं-कहीं मेल नहीं खाती। परन्तु यह घटना और पात्रों का संघर्ष आवश्यक है, उसी पर दर्शकों का मनोरंजन और उत्सुकता निर्भर रहती है। लेकिन इस संघर्ष का

अन्न भी होना चाहिए, नहीं तो नाटक की समाप्ति हो न होगी। प्रसाद जी के पात्र इसी कारण नियति के साथ ही साथ अपने कर्म में भी विश्वास रखते हैं। उनकी विदग्ध-व्यग्रता उनकी क्रियात्मकता के फलस्वरूप है। यह पात्रों की अपनी निजी विशेषता नहीं। इस विदग्ध-व्यग्रता को ही पात्रों में अन्तर्द्वन्द्व का कारण समझना भी भूल है। पात्रों का अन्तर्द्वन्द्व उनके चरित्र की दुर्बलताओं के कारण है।

चरित्र-चित्रण—भारतीय नाट्यकला के अनुरूप इनके नाटकों के नायक सभी उच्चकुलीन राजवंश के हैं। द्विजेन्द्रलाल राय ने चन्द्रगुप्त को नीन जाति का जन्मा हुआ मानकर भी नाटक का नायक बनाया है, लेकिन प्रसाद जी ने चन्द्रगुप्त को क्षत्रिय मानकर ही उसे नायक के पट पर आसीन किया है। नायक नाटक में अन्तर्द्वन्द्व और बहिर्द्वन्द्व दोनों का सामना करता है और अन्त में दोनों में सफल भी हो जाता है। अज्ञातशत्रु में अन्तर्द्वन्द्व नहीं है, परन्तु नायक के चरित्र की प्रारम्भिक दुर्बलता (मूर्ता) बाह्य घटनाओं से प्रभावित हो विलीन हो जाती है। बाह्यद्वन्द्व में भी नायक सफल होकर मगध का राजा बनता है और प्रसेनजित् की कन्या से विवाह कर कौशल से मैत्री स्थापित करता है। स्कन्दगुप्त और चाणक्य भी अपने अन्तर्द्वन्द्व और बहिर्द्वन्द्व पर विजयी होते हैं। नायक को यह दोनों प्रकार की निम्न नाटककार के अनुसार आवश्यक है।

इन नायकों के प्रतिद्वन्द्वी भी रहा करते हैं, परन्तु ये प्रतिद्वन्द्वी प्रायः राजनैतिक क्षेत्र के ही हैं प्रेम वा शृंगार के नहीं। प्रतिद्वन्द्वी की मानसिक वेदना ही उसका कठोर दण्ड है। क्योंकि ये प्रतिद्वन्द्वी केवल खेल ही नहीं चरित्रयुक्त भी हैं और इस कारण अपनी भूल समझने पर उनका पछतावा स्वाभाविक ही है। नाटक के अन्त में वे नायक द्वारा क्षमा कर दिये जाते हैं। कहीं-कहीं प्रतिद्वन्द्वियों की संख्या अधिक बढ़ जाती है जैसे अज्ञातशत्रु में।

स्त्री पात्रों के निर्माण में प्रसाद जी विशेष कुशल हैं। इन चरित्रों के गठन में वे पुरुष चरित्रों की अपेक्षा अधिक सफल भी हुए हैं। उनकी प्रारम्भ ही ने कवि नारी के सौन्दर्य और प्रेम की ओर रही है, इसी कारण वे देवसेना के समान सुन्दर चित्र अंकित करने में सफल हुए हैं। देवसेना तो नारी की कोमल भावनाओं की मूर्ति है। उसके रूप में सौन्दर्य, संगीत, काव्य, प्रकृति और त्याग वा बलिदान साकार होकर ही बोलने लगा है। हृदय की कोमल वलपना की यह प्रतिमा हिन्दी साहित्य की ही नहीं, संसार के साहित्य की अनोखी मेंट है। वासवी और देवकी नारियों के नहीं देवियों के चित्र हैं। उनके आदर्श के सामने उनका कोई भी पुरुष पात्र नहीं ठहर पाता। नारियों के चरित्र में विविधता भी है। यौवन की मदिरा से प्रमत्त सुवासिनी, महत्वाकांक्षा की

पुत्रारिण विजया, त्याग की मूर्ति देवसेना और मल्लिका कुशल नाटककार के चित्रित पात्र हैं। क्रूर, स्वावलम्ब और स्वाधीन नारियों के चित्र में अनन्तदेवी, मागन्धी और झलना भी हैं, जिनकी पाराविक वृत्तियों से हमारे हृदय पर आघात होने लगता है; लेकिन उनका आकस्मिक किन्तु स्वामाविक परिवर्तन हमें नारी-जाति की कोमलता और स्निग्धता की ही ओर ले जाता है। प्रसाद जी नारी जाति को सम्मान की ही दृष्टि से देखते रहे हैं। अतएव ये शेक्सपियर की लेडी मैक्बेथ के समान चरित्रों के निर्माण में सदैव ही असमर्थ रहते हैं।

उनके आदर्शानुसार नारी जाति समाज की सुदृढ़ नींव है। वह अपने प्रेम द्वारा स्वर्ग का सृजन कर सकती है। 'उसके राज्य की सीमा विस्तृत है, और पुरुष की संकीर्ण। कठोरता का उदाहरण है पुरुष और कोमलता का विश्लेषण है स्त्री जाति। पुरुष क्रूरता है तो स्त्री कल्याण है। जो अन्तर्जगत् का उच्चतम विकास है, जिसके बल पर समस्त सदाचार ठहरे हुए हैं। इसलिए प्रकृति ने उसे इतना सुन्दर और मनमोहक प्रावरण दिया है—रमणी का रूप।'

—भजावतसन्धु; पृष्ठ १५४

हृदय की सम्पूर्ण कोमल भावनाओं का मंदिर नारी का हृदय है। क्रूरता स्त्री जाति का गुण नहीं। 'उसे नारी जाति जिस दिन स्वीकृत कर लेगी, उस दिन समस्त सदाचारों में थपलव होगा।' अनन्त देवी, झलना और मागन्धी ने अपनी नारी-मुलभ कोमलता और स्निग्धता को छोड़ क्रूर बनने की चेष्टा की थी; फल गृह-विद्रोह, समाज-विद्रोह और देश-विद्रोह ही हुए।

पुरुष पात्रों में त्याग की जो भावना प्रसाद जी ने रखी है, वही भावना हमें स्त्री पात्रों में मिलती है। परन्तु यह त्याग एक नवीन रूप लेता है। पद्मावती, नाउबी, देवसेना, मालविका का त्याग विरक्ति के फलस्वरूप नहीं है यह प्रायः स्त्री-मुलभ सौन्दर्य और संवेदना की प्रवृत्ति है; 'यथार्थ में, स्त्रियों में त्याग की अपेक्षा सेवावृत्ति और अनुकम्पा पर अधिक जोर दिया है। उनका त्याग अधिकतर इन्हीं गुणों से उत्पन्न होता है, पुरुष की भाँति विरक्ति से कम। जहाँ विरक्ति दिखाई गई है वहाँ स्त्री या तो महत्वाभिसायिणी या पतिता, जिसे अपने जीवन भर निराशाओं और असफलता से मुठभेड़ करते-करते अन्त में विराग होने लगता है।'

धार्मिक जगो और भिक्षुओं के चरित्र भी ऐतिहासिक होते हुए सुन्दर बन पड़े हैं। गौतम जैसे धर्मावलम्बियों के साथ-ही-साथ प्रचंड बुद्धि, देवव्रत आदि जैसे बड़ोसले फैलाने वाले भिक्षुओं के चरित्रों को देख, प्रसाद जी की प्रवृत्ति कल्पना और चरित्र-निर्माण

शक्ति पर आश्चर्य मालूम होता है। चरित्र-चित्रण के बारे में बहुत कुछ कहा जा चुका है। नाटकों की आलोचना करते हुए भी कुछ चरित्रों को देखेंगे, अतएव यहाँ पर केवल इतना ही कह देना उचित होगा कि चरित्रों और घटनाओं का बाहुल्य होने के कारण नाटकों के प्रमुख चरित्रों में न तो परिस्थितियों के अनुसार विकास ही हुआ है और न उनमें अन्तर्द्वन्द्व हो है। अधिकतर चरित्र एकांगी ही हैं।

कथोपकथन

यहुरूपता—कथोपकथन का व्यवहारानुकूल, भावमय, संधर्पमय और सुस्त होना आवश्यक है। इस विषय में प्रसाद जो बहुत कुशल हैं। उनके पात्रों का वार्तालाप बहुत ही सुन्दर, स्वामाविक और मनोवैज्ञानिक हुआ है। बाणी ही मनुष्य-चरित्र की द्योतक है। मूर्ता और शीलता मनुष्य की बाणी से हो मालूम होती है।

“छलना—यह सब जिन्हें खाने को नहीं मिलता उन्हें चाहिए। जो प्रभु हैं, जिन्हें पर्याप्त है उन्हें किसी की क्या चिन्ता जो व्यर्थ अपनी आत्मा बचावें।

वासवी—क्या तुम मेरा भी अपमान किया चाहती हो? क्या तो जैसी मेरी, वैसी ही तुम्हारी, उसे कहने का तुम्हें अधिकार है; किन्तु तुम तो मुझ से छोटी हो, शील और विनय का यह दुष्ट उदाहरण सिखाकर बच्चों की बर्णों हानि कर रही हो?

छलना—(स्वगत)—मे छोटी हूँ यह अभिमान तुम्हारा अभी गया नहीं है।
(प्रकट)—मे छोटी हूँ या बड़ी, किन्तु राजमाता हूँ। भजात को शिक्षा देने का मुझे अधिकार है उसे राजा होना है। वह भिलमणों का जो प्रकर्मण्य होकर राज्य छोड़कर वरिष्ठ हो गये हैं उपदेश नहीं ग्रहण करने पावेगा।”

प्रजातन्त्र; पृष्ठ ३३-३४

मनोवैज्ञानिक होते हुए भी कथोपकथन कितना संधर्पमय है। संधर्पमय वार्तालाप ही नाटक के प्राण हैं यही कार्य व्यापार को प्रसारित करता है। कार्य-संचालन कराने का नाटककार के पास यही एक साधन है। वार्तालाप पर चरित्र-चित्रण भी निर्भर रहता है, परन्तु सदैव ही वार्तालाप संधर्पमय होना आवश्यक नहीं है। आकाशवाणी और साधुओं के वार्तालाप कितने सरल उपदेशात्मक और लम्बे हो गये हैं; क्योंकि स्वभावानुकूल उन्हें नीति और कर्तव्य-ज्ञान कराने के लिए विषय की निस्तृत व्याख्या करनी पड़ती है। संधर्पमय न होने के कारण ऐसे वार्तालाप कथानक नहीं बढ़ा पाते इस कारण वे कभी-कभी अरुचिकर होने लगते हैं। अच्छा हो कि ऐसे वार्तालाप छोटे ही हों। कदवा के ऊपर गौतम की व्याख्या कुछ अरुचिकर अवश्य मालूम होती है परन्तु वह वह स्वामाविक। प्रसाद जी ने पात्रों के अनुसार ही उनका वार्तालाप रखा है। दार्शनिक

का वार्तालाप उसकी प्रवृत्ति के अनुसार ही है—जो अपने विचारों में अधिक लवलीन रहता है उसे संसार की प्रत्यक्ष घटनाओं का ध्यान ही क्या ?

“दाण्डायन—पवन एक क्षण विराम नहीं लेता, सिन्धु की जलधारा बही जा रही है, वादलों के नीचे पक्षियों का झुण्ड उड़ा जा रहा है, प्रत्येक परमाणु न जाने किस आकर्षण में खिंचे चले जा रहे हैं। जैसे काल अनेक रूप में चल रहा है। यही तो

एनि०—महात्मन् !

दाण्डायन—धूप रहो, सब चले जा रहे हैं, तुम भी चले जाओ। भवकाश नहीं, भवसर नहीं।

एनि०—आप से कुछ ..

दाण्डायन—मुझ से कुछ मत कहो। कहो तो अपने आप ही कहो, जिसे आवश्यकता होगी सुन लेंगा। देखते हो कोई किसकी सुनता है। मैं कहता हूँ—सिन्धु के एक बिन्दु ! धारा में न बहकर मेरी बात सुनने के लिए ठहर जा, वह सुनता है ? ठहरता है, कदापि नहीं ?”

कथोपकथन की भाषा रस-संचार में भी सहायक होती है। चरित्रों के मनोदशों द्वारा उसका रूप आपसे आप बदलता रहता है। यौवन के पदार्पण काल में प्रेम का प्रथम कट्ट अनुभव मातृगुप्त को कवि घना देता है—“अमृत के सरोवर में स्वर्ण कमल खिल रहा था, भ्रमर वंशी बजा रहा था, सौरभ और पराग की चहल-पहल थी। सवेरे सूर्य की किरणें उसे घूमने की लोटती थीं, सन्ध्या में शीतल चाँदनी उसे अपनी छाँद से ढँक देती थी। उस मधुर सौन्दर्य, उस अतीन्द्रिय जगत की साकार कल्पना की ओर मैंने हाथ बढ़ाया था वहीं-वहीं स्वप्न टूट गया।” परन्तु कर्तव्य के कठोर पथ में उसके शब्द सरल कल्पनाहीन और वाक्य छोटे हो जाते हैं।

कीच का कितना सुन्दर चित्रण वार्तालाप द्वारा हुआ है—

“रक्त के विषासु ! कूरकर्म मनुष्य ? कृतघ्नता की कीच का कीड़ा। मर्क की दुर्गन्ध ! तेरी इच्छा कदापि पूर्ण न होने दुमी।”

पागलपन का भी चित्र देख लीजिए—

“रामा—सुटेरा है तू भी ! क्या लेपा, मेरी सूखी हड्डियाँ ? तेरे शीतों से टूटेंगी ? देख तो—(हाथ बढ़ाती हैं)।

स्कन्द०—कीन ? रामा !

रामा—(आश्चर्य से) मैं रामा हूँ। हाँ, जिसकी सन्तान को तूणों ने पीस रखा.....”

दुःख से पागल हुए शब्दाट की भी सुन लीजिए—

“दुःख ! दुःख का नाम सुना होगा, या कल्पित आशंका से उसका नाम लेकर चिल्ला उठते होंगे। देखा है कभी, सात-सात गोद के सालों को भूख से तड़पकर मरते ? अन्धकार की घनी चादर में बरसों भूयभ की जीवित समाधि में एक दूसरे को घपना आहार देकर स्वेच्छा से मरते देखा है। प्रतिहिंसा की स्मृति को, ठोकरें मारकर जगाते-जगाते, और प्राण विसर्जन करते ? देखा है कभी यह काट ! उन सबों ने घपना आहार मुझे दिया धीर पिता होकर भी मैं पत्थर-सा जीवित रहा ! उनका आहार खा जाता, उन्हें मरने दिया ... ”

मनोयोगानुसार पात्रों की भाषा में यह परिवर्तन होना अधिक आवश्यक है। अतएव प्रसाद जी की भाषा के विषय में यह धारणा कि उसमें अनेकरूपता नहीं बढ़ी भूल है। हाँ, यह अवश्य है कि उन्होंने संस्कृत की तत्सम पदावली को छोड़ अन्य भाषा का उपयोग नहीं किया। पर लेखक की यह असमर्थता उसकी कला के अनुरूप ही है प्रतिकूल नहीं। प्रसाद जी के नाटक भव्य भारत के चित्र हैं जो हमारे आत्र के दीन-हीन, परतन्त्र, अमहाय भारत से मित्र हमारे उत्कर्ष के सुन्दर चित्र हैं। जो हमारे लिए एक आदर्श, एक कल्पना, एक स्वर्गीय आनन्द का लोक बन गया है। इस लोक को दीप्तमान रंगों द्वारा ही अंकित किया जा सकता है। सामान्य बोलचाल की भाषा उसे हमारे नित्यप्रति के जीवन से ऊपर न उठा सकेगी अतएव उस नैसर्गिक जगत का निर्माण बहुत कुछ प्रसाद जी के भाषा-सौष्ठव और कोमलकान्त पदावली द्वारा हुआ है। इन पूर्व युगों के अंकन करने की सफलता बहुत कुछ उनकी भाषा पर है।

जैसा हम ऊपर देख आये हैं प्रसाद जी ने अपने इस संकुचित क्षेत्र में भी भाषा की अनेकरूपता रखी है। जिसके कारण वार्तालाप बहुत ही स्वाभाविक हुआ है। प्रोफेसर सत्येन्द्र जी ने अपने लेख में प्रसाद जी की भाषा पर नोट लिखते हुए कहा है—“इनके सभी पात्र एक-सी भाषा बोलते हैं; श्रीक, चीनी, शक, हूण, उजरी, प्रशियमी, दक्षिणी, सब उनके रंगमंच पर आकर एकभाषी हो जाते हैं।” नाटककार हिन्दी में नाटक लिख रहा है। उसके लिए अमरातीय भाषा का प्रयोग करना आवश्यक नहीं, कोई भी पाटक व दर्शक इन भाषाओं को कैसे समझ सकता है ? यह तो नाट्यकला के मूल सिद्धान्तों में से एक है। यदि नाटककार को पूर्ण स्वाभाविकता व ऐतिहासिकता रखनी होती तो अस्वाभाविकता व तत्कालीन संस्कृत, पालि, अपभ्रंश आदि का उपयोग करता, परन्तु उसका यह कार्य-काल के प्रारम्भिक सिद्धान्तों के विपरीत हो जाता। नाटककार हिन्दी में नाटक लिख रहा है। वह भाषा विशान का प्रदर्शन नहीं कर रहा है। हाँ, यह अवश्य कहा जा सकता है कि प्रसाद जी ने प्रांतीय बोलियों का उपयोग नहीं किया। परन्तु इनका कारण हम ऊपर ही लिख आये हैं।

पद्य का प्रयोग—प्रसाद जी के कथोपकथन में खटकने वाला एक दोष है और यह है पात्रों का गद्य में बात करते-करते पद्य में बोलने लगना । पूर्व-नाटकों में यह प्रवृत्ति अधिक है । परन्तु पारसीक नाटक कम्पनियों की भोंति तुक्कड़वाजी और शेरवाजी इनके उत्तर नाटकों में नहीं मिलती । प्रारम्भिक नाटकों में प्रसाद जी संस्कृत नाटकों से प्रभावित थे । साथ ही उस समय के नाटककारों में भी यह प्रवृत्ति अधिक थी । बंगाली नाटकों के अनुवाओं ने इस गद्य-पद्य के मिश्रण में सुधार कर दिया । भारतेन्दु जी के नाटकों में स्फुट कविताएँ अधिक हैं । राधेश्याम जी कथावाचक, माखनलाल चतुर्वेदी और बालकृष्ण भट्ट के नाटकों में भी गद्य-पद्य का मेल अधिक है । प्रसाद जी की प्रतिभा इस गद्य-पद्य के कम प्रयोग में ही है । उनके परवर्ती या समकालीन नाटकों के देखने से तो उनकी शेरवाजी प्रायः नहीं के बराबर ही मालूम होती है । प्रसाद जी ने अपने पद्यों के उपयोग में थोड़ा परिष्कार भी कर दिया है । पद्य का प्रयोग पात्रों ने साधारण बातचीत या घटना-वर्णन के लिए नहीं किया है । उनका प्रयोग प्रायः सूक्तियों के ही रूप में है । अनातशत्रु में बासवी कहती है—

“यह मैं क्या देख रही हूँ ? छलना यह गृह-विद्रोह की आग तू क्यों जलाना चाहती है ? राज्यपरिवार में क्या सुख अपेक्षित नहीं है ?

बच्चे बच्चों से खेलें, हो स्नेह बढ़ा उनके मन में,
कुल सखी हों मुझसे, अरु हो मंगल उनके जीवन में ।
यन्मुख्य हो सम्मानित, हों सेतक सुखी प्रणत अनुचर,
भान्तिपूर्ण हो स्वामी का मन, तो स्पृहणीय न हो बसो घर ?”

नमुद्रगुप्त को भेजती हुई श्यामा कहती है—

“श्यामा—जाओ बलि के बकरे जाओ, फिर कभी न आना । मेरा शंलेन्द्र मेरा शंलेन्द्र—

तुम्हारी मोहनी छवि पर निछावर प्राण है मेरे,

अखिल भूलोक बलिहारी मधुर मुद्हास पर तेरे ।”

अथवा तो “इससे क्या ! हम अपना कर्तव्य पालन करते हैं, दुष्ट से विधत्तित तो होते नहीं—

लोभ सुख का नहीं, न तो डर है,

प्राण कर्तव्य पर निछावर है ।”

ये पद्य ही पक्तियों एक प्रकार से लोक-प्रसिद्ध उक्तियों ही मालूम होती हैं । ऐसे अवसर हमारे जीवन में भी आते हैं । जब हम कभी-कभी किसी दोहे भादि का प्रयोग अपनी बातचीत में कर देते हैं । पद्य का सम्बन्ध पात्रों के वार्तालाप से है अवश्य लेकिन पराङ्मू रूप में । अन्य स्थलों पर भी जहाँ नाटककार ने ऐसे पद्यों का उपयोग किया है वहाँ इस

वात का पूरा प्यान रखा है कि पद्य की पंक्तियों पात्रों की स्वयं की रचना न मालूम हो । जो यह कथन की बात को पूरा करने के लिए उन्नी अक्षर पर रचता जा रहा हो । गौतम का यह कथन साधुओं के कितने स्वभावानुकूल हुआ है । परन्तु ये गौतम की आशु-कवियों के समान तत्कालीन रचना नहीं मालूम होती ।

“राजन् ! कोई किसी को अनुगृहीत नहीं करता । विश्व भर में यदि कुछ कर सकती है तो वह करणा है जो प्राणिमात्र में समदृष्टि रखती है ।

गोपूतो की राग पटल में स्नेहांचल फहराती है ।

स्निग्ध उषा के शुभ्र मगन में हास विलास बिताती है ॥

मृग्य मधुर घातक के मन पर चन्द्रकान्ति घरसाती है ।

निर्निमेष ताराओं से यह ओस ध्रुव भर लाती है ॥”

ये पंक्तियाँ या तो पूर्व-रचित मालूम होती हैं । या अन्य कवि की रचना, जिनका उपयोग वे अपने विचारों को स्पष्ट करने के लिए करते हैं ।

उदयन और मागन्धी के वार्तालाप से यह बात और अधिक स्पष्ट हो जायेगी ।

“उदयन—हृदयेश्वरी ! कौन मुझको तुमसे भगत कर सकता है

हमारे घस में बनकर हृदय जब धवि समावेगी,

स्वयं निज माधुरी छवि का रसीला गान गावेगी ।

भगत तब चेतना ही विश्व में कुछ रह न जावेगी,

भकेले विश्व-मन्दिर में तुम्हीं को पूज पावेगी ॥”

ये पद्य भाग उदयन के हृदय के भावों का उतना अच्छा चित्रण नहीं करता जितना किसी आयायादी कवि के हृदय को । उदयन का मागन्धी के लिए—

“भगत तब चेतना ही विश्व में कुछ रह न जावेगी ।

भकेले विश्व-मन्दिर में तुम्हीं को पूज पावेगी ॥”

कहना कुछ हास्यप्रद मालूम होता है । यह तो किसी भक्त की याणो मालूम होती है जो अपने अस्तित्व को परमात्मा में मिलाकर इस विश्व-मन्दिर में उसी एक परमात्मा की छवि की आराधना में लगना चाहती है । उदयन का यह कथन उन्नी समय ही स्वाभाविक हो सकता है जब हम इन पंक्तियों को किसी अन्य कवि की रचनाएँ समझें जिनका उपयोग उसने अपने भावों की समानता समझाने के लिए ही किया हो । ठीक यही मत श्यामा के इस कथन के बारे में भी है—

“श्यामा—ओह ! विष ! सिर धूम रहा है । मे बहुत दो चुकी हैं अब

जल” भयानक स्वप्न । क्या तुम मुझे जलते हुए हलाहल की मात्रा पिला दोगे ।

भ्रमृत हो जायगा विष भी पिला दो हाथ ॥ अपने,

पलक मे छफ चुके हैं चेतना उसमें लगी कपने ।

विकल हूँ इन्द्रियाँ—हों देखते इस रूप के सपने;

जगत् विस्मृत हृदय पुलकित, लगा यह नाम हूँ जपने ॥”

इस प्रकार यह गद्य-पद्य का प्रयोग कहीं भी अस्वाभाविक वा हास्यप्रद नहीं होने पाया है। उन्होंने कहीं भी अन्य नाटककारों की भाँति पद्य का प्रयोग साधारण बातचीत को व्यक्त करने के लिए नहीं किया। ऊपर के उदाहरणों से कितने मित्र है।

“(१) चन्द्र०—रणधीर, यह क्या है—तुम आर्य हो फिर भी तुम्हारी इसकी ऐसी मित्रता !

रणधीर०—महाराज, क्या कहूँ मित्रता हूँ, वैधो वरदान,

हूँ अपूर्व धातुद्वयिनी यथा स्वर्ग का गान ।

×

×

×

(२) बलक०—महाराज, शोक है कि कोई उत्तर देने वाला न था और (शोध से) ।

कभी मिला तो उसके तन का खंड-खंड कर उत्तर दूँगा ।

और क्या कहूँ ? डाँठ घबनों से रण प्रचंड बार उत्तर दूँगा ॥

(३) सिपाही—धोमान की जय ! कप्तान रणधीर सिंह

विक्रम—रण बुम्ब रणधीर ! धीर तुम धन्य हो

शत्रु हृदय के तीर ! धीर तुम धन्य हो ।

(देखता हुआ) क्या ? बुरी तरह घायल हुआ है ?

एक सिपाही—मान्यवर !

छाती में नी घाव, खड्ग के खाने वाले,

सब शरीर विष गया न पीठ दिलाते वाले ।

कटी जाँघ, बेकाम हो गया बायाँ कर भी,

सड़ गये, लेकिन इतने घायल होकर भी ।

हाँ, रिपु की हँसी करता हुआ, जब रक्त बहुत निकल गया,

सम हो अचेत गिरे—अहो मुँह बीरता का फुट गया ।”

स्वगत—नाटककार के लिए हृदय के भावों को प्रकट करने के लिए स्वगत का उपयोग बहुत ही आवश्यक हो जाता है। परन्तु स्वगत का उपयोग कुछ अस्वाभाविक-सा मालूम होता है। दूर बैठे हुए दर्शक से पात्रों का स्वगत सुन लेते हैं, परन्तु रंगमंच पर खड़ा हुआ दूसरा पात्र नहीं सुनने पाता। अतएव सफल नाटककार ऐसे अवसरों को अपने नाटकों में कम ही लाते हैं। राय महोदय ने ‘नूरजहाँ’ में एक और स्वामिमक्ति और दूसरी और साम्राज्ञी होने की लालसा के संघर्ष का चित्रण करने के लिए स्वगत का जो उपयोग

किया है वह अनिवार्य था। परन्तु अस्वाभाविकता के डर में उन्होंने अपने कौशल द्वारा यह द्वंद्व दूसरे रूप में प्रकट कर दिया है। स्वगत का उपयोग प्राचीन नाटकों में भी किया जाता था। पूर्व और पश्चिम नाट्यशास्त्र इसे (Poetic license) मानते हैं, परन्तु नाटककार का कौशल इसी में है कि वह इसका बहुत ही कम उपयोग करे। प्रसाद जी के प्रारम्भिक नाटकों में स्वगत का उचित उपयोग नहीं हुआ है। कुछ स्थानों पर तो नाटककार थोड़े ही कौशल से स्वगत हटा सकता था। यथा—

“छतना—(स्वगत)—मैं छोटी हूँ। यह अभिमान तुम्हारा अभी गया नहीं है। (प्रकट) मैं छोटी हूँ या बड़ी किंतु राजमाता हूँ।” स्वगत की बात छलना स्पष्ट भी कह सकती थी। क्योंकि यह बात प्रकट कथन से किसी प्रकार कम कट नहीं है। दूसरे स्थान पर भी—

“जीवक—(स्वगत) यह विदूषक इस समय कहाँ से आ गया? भगवान्, यह किसी तरह हटे।”

यदि लेखक चाहता तो इस कथन को वार्तालाप में ही रख सकता था। इसी प्रकार—

“प्रसेन—(स्वगत) अभी से इसका गर्व तोड़ देना चाहिये...” की आवश्यकता न थी। प्रसेन के प्रकट कथन से कि “आज से यह निर्भीक किन्तु अशिष्ट बालक अपने युवराज पद से वंचित किया गया.....” स्वगत का काम चल सकता है। लेखक यदि चाहता तो इन स्वगत-कथनों को या तो थिलकुल ही हटा सकता था या उनमें कुछ परिवर्तन कर उन्हें अधिक स्वाभाविक बना सकता था। परन्तु मालूम होता है कि नाटककार ने उन्हें कवि की स्वच्छन्दता समझकर इनकी अस्वाभाविकता की ओर ध्यान नहीं दिया।

कमी-कमी नाटकों में, अपने भावों को व्यक्त करने के लिए या पिछली वा आगे आने वाली घटना के सूचनार्थ एक-दूसरे प्रकार के स्वगत का उपयोग किया जाता है। उसमें पात्र स्वगत में ही बोलता है, परन्तु दूसरे पात्रों के सम्मुख नहीं। स्वाभाविकता की दृष्टि से यह भी एक दोष है। क्योंकि यह पात्रों का चिन्तन न होकर बड़बड़ाना हो जाता है। संपर्कात्मक न होने के कारण ऐसे कथन बितने ही छोटे हों उतने ही अच्छे। बिबमार का अकेले बैठे-बैठे बड़बड़ाना दर्शकों को बहुत ही खराब मालूम होगा। अच्छा होता यदि विवसार का यह कथन—“आह जीवन की क्षणमंगलता” आदि संक्षिप्त कर दिया गया होता। स्वतः का स्वगत “अधिकार मुख तितना मादक और सारहीन है ...” संक्षिप्त होने के कारण उतना नहीं खटकता। बाजरा का भी स्वगत बहुत लम्बा है। यदि इस स्वगत को नाटककार ने देखेना और विवसा की बातचीत के समान दो गाँवियों के वार्तालाप में करा दिया होता तो दर्शकों और पाठकों दोनों की दृष्टि से दृश्य अधिक मनोरंजक हो

जाता और अस्वाभाविकता भी न रहती। अबतशत्रु का नाटककार अभी अपनी कला में परिपक्व नहीं हुआ है। बाद के नाटकों में ये दोष कम मिलते हैं।

संगीत—नाटक की रचना कथोपकथन, संगीत और नृत्य पर ही निर्भर है। गीत रंजमंच पर मनोरंजन के सबसे सुन्दर साधन हैं। उनकी स्थानीय उपयुक्तता और भाव-प्रदर्शन नाटक के दृश्यों को और भी अधिक तीव्र बना देते हैं। प्रसाद जी के नाटकों में बहुत ही सुन्दर गीत भरे पड़े हैं। कल्पना, भावुकता और रसात्मकता में ये गीत शेक्सपियर के गीतों से किसी प्रकार कम नहीं हैं। अन्तर केवल इतना ही है कि शेक्सपियर इसी पार्थिव संसार के दृश्यों को लेकर ही गीत-रचना करता है। भावावेश में वह कल्पना-जगत में विचरण करते हुए भी इस संसार को नहीं छोड़ता। उनमें एक प्रकार की प्रामाण्यता है। परन्तु प्रसाद जी के गीत भौतिक जगत से प्रारम्भ होकर 'द्वितीय के उस पार' अनजान जगत में पहुँचते हैं। हमारी आत्मा प्रकृति और मानव के बोधगम्य भाव और सौन्दर्यानुभूति से घिरे-घिरे उठकर अनन्त शून्य में मिलती है। उदयन के तिरस्कार से दुखी पद्मा जब बीया बजाने बैठती है और प्रयास करने पर भी जब उसमें से स्वर नहीं निकलते तो उसकी भावना कवय रूप लेकर एक मधुर गीत के रूप में निकल पड़ती है।

“भीड़ मत छिबे बीन के तार।

निर्दम संगुनी ! घरी उहर जा,

पल भर अनुकम्पा से भर जा,

यह मूर्छित मूर्छना आह-न्ती,

निकलेगी निस्तार।”

गाते-गाते भाव-विभोर होकर पद्मावती की कण्ठता परदे के उस पार ही पहुँच जाती है—

“नृत्य करेगी नग्न विकलता

परदे के उस पार”

इस रहस्यवाद ने उनके गीतों को सार्वभौमिक रंगों में रंग दिया है—वे केवल मानवी-जगत के कवय गीत नहीं हैं उनमें केवल प्रेमी के विछुड़ने का दुःख नहीं है, उनमें है असीम के प्रति ससीम की पुकार—परमात्मा के लिए आत्मा की लालछा। परन्तु प्रसाद जी के सभी गीत रहस्यवादी नहीं हैं, उनके बहुत से गीत स्थूल जगत के प्रेम और सौन्दर्य से सम्बन्ध रखते हैं।

प्रसाद जी के गीत विषय के अनुसार मुख्यतः दो भागों में बाँटे जा सकते हैं—

(१) रहस्यवादी तथा रहस्यवाद की भूलक लिये हुए, (२) अन्य—

१. पूर्ण रहस्यवादी गीत

(अ) आओ हिये में ग्रहो ! प्राण प्यारे ।

(आ) भरा नैनों में मन में रूप,
किसी छलिया का अमल अनूप ।

—स्कन्दमुण्ड

(इ) बहुत छिपाया उफन पड़ा अब सम्हालने का समय नहीं है ॥

× × ×

जली दीप-मालिका प्राण की हृदय-कूटी स्वच्छ हो गई है ।
पलक पाँवड़े बिछा चुकी हूँ न दूसरा और भय नहीं है ॥
अपल निकलकर वहाँ चले अब इसे कुचल दो मुदल घरण से ।
कि चाह निकले बने हृदय से भला कही यह विजय नहीं है ॥

२. रहस्यवाद की मूल्यमात्र लिये हुए—

(अ) सखी यह प्रेममयी रजनी ।
(आ) सुधा सोकर से नहला दो ।
(इ) ओ मेरे जीवन की स्मृति, ओ अन्तर के आतुर अनुराग ।

३. अन्य

(अ) शृंगार वा प्रेम—

इन गीतों में प्रसाद जी संगीत, सौन्दर्य-वासना और रूप-चित्रण में कवि कीट्स से भी आगे बढ़ गये हैं ।

- (१) अखी ने क्यों अवहेला की ।
- (२) प्यारे निर्मोही होकर.....
- (३) हमारे जीवन का उल्लास ।
- (४) न छोड़ना उस अतीत स्मृति के ।
जिचे हुए बीन तार कोकिल ॥
- (५) घने प्रेम तरु तले ।
- (६) संसृति के वे सुन्दरतम क्षण यों ही भूल नहीं जाना,
वह उच्छ्वसलता थी अपनी कहकर मन मत बहलाना ।
- (७) शून्य गगन में दृढ़ता जैसे चन्द्र निराश,
राका में रमणीय यह किसका मधुर अकाश ।
- (८) भावनिधि में सहरियाँ उठतीं कभी,
भूल कर भी स्मरण हो जाता कभी ।
- (९) अगल घूम की श्याम सहरियाँ उतभी हों इन अलकों से
मादकता साती के खोरे इधर फँसे हों पतकों से ।

(१०) जमझकर चली भिगोने धारा,
तुम्हारा निश्चल अंचल छोड़ ।

(११) ग्राह घेबना मिली बिदाई ।

(१२) तुम कनक किरण के अन्तराल में,
लुक-छिपकर घसते हों क्यों ?

(१३) प्रथम यौवन मदिरा के मत्त, प्रेम करने की थी परवाह,
घोर किसको देना है हृदय चीलने की तनिक थी चाह ।

(१४) प्राज्ञ इस यौवन के माधवी कुंज में,
कोकिल बोल रहा है ।

(१५) कंती कड़ी रूप की ज्वाला ।

(१६) गज रही बंदी आठों याम की ।

(१७) बिलसरी किरण अलक व्याकुल हो,
निरस वदन पर धिम्ता लेज ।

(आ) प्रकृति—

(१) चला है मगधर गति से पवन रसीला नन्दन कानन का ।

(२) अलका की किस विकल विरहिणी के पलकों का ले अवलंब ।

(३) चल धातं धाता अंचल से किस धातक सौरभ से भस्त ।

(इ) प्रार्थना—

(१) दाता सुमति दीजिए ।

(२) स्वजन दीखता न विश्व में अब ।

(३) उतारोगे अब कब भूभार ?

(ई) नीति और व्यवहार—

(१) न धरो कहकर इसको अपमा,
यह दो दिन का है सपना ।

(२) स्वर्ग है नहीं दूसरा घोर ।

(३) सब जीवन बीता जाता है धूप-छाँह के खेल सदा ।

(४) पालना बने प्रलय की लहरें ।

(उ) देशभक्ति—

(१) अरण्य यह भयुमय देश हमारा,
जहाँ पहुँच अनजान क्षितिज की, मिलता एक सहारा ।

(२) हिमालय में घाँघन में, उसे प्रथम किरणों का वे उपहार,
उपा ने हूँ अभिनन्दन किया और पहनाया हीरक हार ।

प्रसाद जी के गीतों की नाटकीय उपयोगिता में क्रमशः विकास होता गया है। प्रारम्भ की रचनाओं में गीत अपनी स्वतन्त्र सत्ता रखते हैं। वे स्थान, पात्र और समयानुकूल नहीं हैं। अधिकतर वे कवि की स्वतन्त्र रचनाएँ मालूम होती हैं जो उसने बाद में नाटक में रख दी हैं। यह दोष एक ओर तो गीतों में रहस्यवाद की भूलक के कारण मालूम होता है, दूसरी ओर पात्रों के वार्तालाप को बलान् ही गीतों से सम्बन्धित करने के प्रयत्न में। दूसरे प्रकार के दोष का एक उदाहरण अज्ञातशत्रु के आठवें दृश्य में है जहाँ श्यामा अपना परिचय देती है। यह परिचय-गीत एक स्वतन्त्र रचना-सी मालूम होती है जिसे रखने के लिए ही मालूम होता है शैलेन्द्र श्यामा से पूछता है, "तुम क्या हो सुन्दरी?" और श्यामा गीत गाकर परिचय देती है। एक ओर दूसरा गीत विरहक का जलद के प्रति है। इसमें सन्देह नहीं है कि विरहक का निर्मूल विश्वास कि मल्लिका उसने प्रेम करती है उसकी प्रारम्भिक भावाभिव्यक्ति के अनुकूल है।

"आर्द्र हृदय में करण बत्थना के समान आकाश में कावन्धिता घिरी आ रही हूँ। पवन से उन्मत्त आलिङ्गन से सहराजि सिंहार चठती हूँ। भूलसी हुई कामनाएँ मन में अंकुरित हो रही हूँ। क्यों? जलदागमन से? आह!"

"मलका की किस विकल विरहिणी को पसकों का ये अवलम्ब" केवल नील नीरद की ओर ही दंभित करती है।

'अज्ञातशत्रु' के कुछ गीत बहुत सुन्दर हैं; वे परिस्थिति, पात्र और समय का ध्यान रखकर लिखे गये हैं। मागन्धी का "स्वजन वीक्षता न विरह में भव न मन में समाय कोई" वाला गीत स्वतन्त्र होते हुए भी मागन्धी की आन्तरिक परिस्थिति के अनुकूल ही है। सचमुच में मागन्धी का कोई स्वजन नहीं रह गया था। वास्तविक परिस्थिति के परिवर्तन की इच्छा उसे इतनी विषमता में ले आई थी। मल्लिका के संसर्ग में उसे प्रथम बार ही कल्याण का ज्ञान हुआ और उसी समय से वह अनन्त की ओर निहारने लगी थी।

"क्षणिक वेदना अनन्त सुख बस समझ लिया शून्य में सबेरा;

पवन पकड़कर पता बताने न लौट आया न जाय कोई।"

परन्तु 'अज्ञातशत्रु' में सबसे सुन्दर गीत रानी पद्मावती का है। मानसिक वेदना से निकली हुई उच्छ्वास धीरे-धीरे इस संसार को अपनी वेदना से तरंगित कर 'परे के उस पार' पहुँच जाता है। उदयन के विरहकार से दुखी होकर जब वह वीणा भी नहीं बजा पाती तो मानों उसकी असमर्थता ही व्यक्त होकर गीत के रूप में निकल पड़ती है "मोड़ मत लिखे बीन की तार" असमर्थता का दुःख और भी तीव्र हो जाता है। पीड़ा की कसक और भी उत्कट हो जाती है।

“निर्दय झंगुली भरी ठहर जा,

पल भर अनुकम्पा से भर जा ।

यह मूर्छित मूर्छना आह-सो,

निकलेगी निस्सार ।”

पद्या के भावों, उसकी मानसिक वेदना और असमर्थता को गीत द्वारा जितने सुन्दर रूप में व्यक्त किया गया है वह अद्वितीय है ।

‘चन्द्रगुप्त’ और ‘स्कन्दगुप्त’ में गीतों की रचना अपनी पराकाष्ठा पर पहुँच गई है ।

भावों की कोमलता और शब्दों की मधुरता जब ध्वनि की सुकुमारता, वरूपना की नवीनता और छन्दों की बहुरूपता से मिलती है तो गीत सर्वोत्तम सुन्दर हो उठते हैं । चित्र, काव्य और संगीत मानो अपनी सत्ता भूलकर एक हो जाते हैं । उनकी नाटकीय उपयोगिता भी अधिक हो जाती है । नाटक की कथावस्तु, चरित्र-चित्रण, वातावरण और साथ ही पात्रों की भावनाओं से वे ऐसे सम्बद्ध हो गये हैं कि प्रारम्भिक नाटकों के गीतों की भोति वे स्वतन्त्र गीत नहीं कहे जा सकते, वे पूर्णरूप से नाटक के रूप में ही मिल गये हैं । कथावस्तु से सम्बन्ध रखनेवाला गीत हमें चन्द्रगुप्त नाटक में मिलता है । सुवासिनी, रूप, सौन्दर्य और संगीत की रानी ने, जब गाना प्रारम्भ किया—

“आज इस यौवन के माधवी कुंज में कोकिल बोल रहा ।

मधु पीकर पागल हुआ करता प्रेम-प्रलाप,

जिधिल हुआ जाता हृदय जैसे अपने प्राप ।

लाज के बंधन खोल रहा !

बिछल रही है चाँदनी छवि मतवाली रात,

कहती कम्पित अधर से बहकाने की बात ।

कौन मधु मविरा तोल रहा ?”

यौवन के इस उन्माद में, इस अत्यन्त रस-प्रवाह में कौन न बह जाता ? यौवन की कामनाएँ अंकुरित होकर लिखना चाहती हैं, मतवाली चाँदनी रात अपने कम्पित अधरो से बहकाने की बातें कर रही है । लाज के बंधन आप-से-आप छुलते जा रहे हैं । वासना के इस उठते हुए स्पष्ट स्वर को सुनकर मला नन्द का हृदय कैसे स्थिर रह सकता था । उसने सुवासिनी का हाथ पकड़ लिया । राक्षस के आगमन से नन्द लज्जित हो जाता है, परन्तु यह घटना राक्षस के हृदय में नन्द के प्रति सन्देह पैदा कर देती है । यदि सुवासिनी इतना मादक गान न गाती तो सम्भव था यह घटना न होती । कथा-प्रवाह बढ़ाने में गीत का यह प्रयोग सुन्दर हुआ है ।

चरित्र-चित्रण के लिए भी प्रसाद जी ने गीतों का प्रयोग किया है । कर्नालिया का “घरए यह मधुमय देस हमारा” उसके भारत-प्रेम का द्योतक है । परन्तु इससे भी

सुन्दर उदाहरण अलका और सिहरण के प्रेम का है। वास्तव में इन दोनों का प्रेम “प्रथम यौवन मदिरा से मस्त, प्रेम करने की थी परवाह, और किसको देना है हृदय, चीन्हने की न तनिक थी चाह” के रूप में ही हुआ है। देवसेना के सारे गीत उसके चरित्र के एक अंग हैं। उसकी पल-पल परिवर्तित मनोभावों के चित्रों को व्यक्त करने में वे अधिक सफल हुए हैं। लङ्कपन के खेल में मस्त देवसेना का यह गीत उसके यौवन-पदार्पण काल, उसके भाव और उसके स्वभाव के कितने अनुकूल हुआ है—

“भरा ननों में मन में रूप,

किसी छतिया का भ्रमल अनूप।”

छंद की द्रुतता में यौवन की स्फूर्ति और उल्लास भरा हुआ है दूसरे अवसर पर विजया का चक्रपालित की ओर आकर्षित होते देखकर प्रेम में पागल देवसेना अपनी कल्पना के सुखों की समीप जानकर गा उठती है—

“घने प्रेम तब तले”

पर देवसेना की कल्पना विलीन हो गई। जीवन की प्रथम असफलता से जनित, हृदय की क्षुब्धता को व्यक्त करती हुई देवसेना कहती है—

“संगीत सभा की अन्तिम सहृदय और आभयहीन तान, धूपवान की एक क्षीण गन्ध धूम-रेखा, कुचले हुए फूलों का म्लान सौरभ और उतसव में पीछे का अवसाद, इन सबों में प्रतिकृति मेरा सुदृढ़ नारी जीवन। मेरे प्रियगान। अब क्यों गाऊँ और क्या सुनाऊँ ? इस बार-बार के पाये हुए गीतों में क्या आकर्षण है; क्या बल है जो खींचता है ? केवल सुनने की ही मर्ही, प्रत्युत जिसके साथ अनन्त काल तक कंठ मिला रखने की इच्छा जग जाती है।”

परन्तु हृदय की भावना जब पूर्ण व्यक्त न हुई तो मानो देवसेना गाकर अपनी व्यथा बाहर निकाल देना चाहती है—

“शून्य गगन में दृढ़ता जैसे चन्द्र निराश,

राका में रमणीय यह किसका मधुर प्रकाश।

हृदय! तू जोजता किसको छिपा है कौन-सा सुम्भ में,

भयसता है यता क्या तू छिपा सुम्भते न कुछ सुम्भ में।

रस-निधि में जीवन रहा, मिटी न फिर भी व्यास,

मुंह लोले मुबतामयी सीपी स्वाती आस।

दृढ तू है बना जलनिधि सहरियां खेततीं सुम्भ में,

मिला अब कौन-सा नयरत्न जो पहले न था सुम्भ में।”

जीवन भर की असफलता उसकी चिरदेना हो जाती है, उसका सम्पूर्ण जीवन ही कष्ट हो जाता है। अन्तिम दर्शन का गीत अन्य गीतों से कितना भिन्न है, माया का काश्मन

और घीमी-घीमी स्वर-लहरी मानो वेदना का प्रतीक हो उठती है। जीवन की निराशा से जनित अभाव में भविष्य की आशा से विदा लेती हुई देवसेना कहती है—

"हृदय की कोमल कल्पना ? तो जा, जीवन में जिसकी सम्भावना नहीं, जिसे द्वार पर समे हुए लौटा दिया था उसके लिए पुकार मचाना क्या तेरे लिए कोई भ्रम बात है ? आज जीवन के भावी सुख, आशा और आकांक्षा सब से मैं विदा लेती हूँ—

आह बेवना मिली विदाई

मैंने भ्रमवश जीवन संचित,

मधुरियों की भील लुटाई।

छल छल ये संप्या के भ्रमकण,

आँसु से गिरते थे प्रतिक्षण,

मेरी यात्रा पर लेती थी—

मीरवता अनन्त धोंगड़ाई।

भमित स्वप्न की मधुमाया में,

गहन विपिन की तरु-छाया में,

पविक उर्ध्वशी धृति में किराने,

यह विहान की तान उठाई।

सगी सत्पुण दीठ थी सबकी,

रही बचाये फिरती कबकी,

मेरी आशा आह ? बावलो,

तू ने दो बी सकल कमाई।

बढ़ कर मेरे जीवन रम पर,

प्रलय चत रहा अपने पय पर,

मैंने निज दुर्बल पय-चल पर,

असते हारी होइ ? लगाई।

लौटा लो यह अपनी पातो,

मेरी करुणा हा-हा लातो,

विश्व ! न सँमलेगी यह गुम्हते,

इसने मन की साज गेंवाई ॥"

एक निराश हृदय के जीवन-मय पर यह कैसी करुणा से भरी हुई यात्रा है।

प्रथम जीवन के मद से मस्त, कल्पना के पुञ्जरी, कवि मातृपुत्र का यह गीत कितना स्वभावानुकूल हुआ है। जीवन की कामुकता गीत में निकल पड़ी है—

“संस्ति के वे सुन्दरतम क्षण यों ही भूल नहीं जाना,
यह उच्छृङ्खलता थी अपनी कह कर मन मत बहलाना।”

.....आदि आदि

परिस्थितियों के घात-प्रतिघात ने ऐन्द्रिय-प्रेम को देश-प्रेम में मोड़ दिया। यौवन की उच्छृङ्खलता देश के कर्तव्य में परिवर्तित हो गई। प्रथम अंक का कामुक कवि अपने वीर गीतों से लोगों के रक्त को खोला देता है—

“वही है शक्त, वही है देश, वही साहस है बंसा ज्ञान,
वही है शान्ति, वही है शक्ति, वही हम दिव्य आर्य सन्तान।
जियें तो सब इसी के लिए, यही अभिमान रहे यह हर्ष,
मिछाकर कर दें हम सर्वस्व, हमारा प्यारा भारतवर्ष ॥”

चन्द की द्रुतता और उसी की पुनरुक्ति हृदय में एक हलचल मचा देती है। यौवन की मादकता से निकला हुआ वासना का सुकुमार गीत कर्तव्य-भय पर हड़ वीर का युद्ध-गान बन गया।

गीत की दृष्टि से ‘चन्द्रयुग’ और ‘स्कन्दयुग’ एक अमूल्य कोष है। लज्जा के भरे हुए यौवन का कितना सजीव चित्र चन्द्रयुग में मिलता है—

“तुम कनक किरन के प्रन्तराल में,

लुक-छिप कर चलते हो क्यों ?

नत मस्तक गर्व बहुर करते,

यौवन के घन रस कन डरते।

हे साज-भरे सौन्दर्य !

बता दो मीन बने रहते हो क्यों ?

घमरों के मगुर कगारों में,

कल कल की मुहु गुञ्जारो में।

मधु सरिता-सी यह हूँसी,

तरल अपनी पीते रहते हो क्यों ?”

उद्वेलित यौवन के आग्रहपूर्ण चित्रों में “आज इस यौवन के माधवी कुंज में कोकिल बोल रहा” वाला गीत सबसे सुन्दर है। परन्तु यहाँ पर हम इन गीतों को केवल नाटकीय पार्श्वभूमि में ही देखना चाहते हैं, स्वतन्त्र गीत के रूप में नहीं। अस्तु।

भावना और चरित्र-चित्रण में विजया का “अगद धूम की दयाल सहरियाँ” गीत भी सुन्दर बना है। यौवन-विलास की आभिलाषा और उसके अपरिमित काल्पनिक सुख की ओर संकेत करती हुई विजया कहती है—

“प्रियतम, यह भरा हुआ यौवन और प्रेमी हृदय विलास के उपकरणों के

साथ प्रस्तुत है। उन्मुखत आकाश के नील नीरद मण्डल में दो विजलियों के समान झीड़ा करते-करते हम लोग तिरोहित हो जावें और उस झीड़ा में तीव्र आलोक हो, जो हम लोगों के विलीन हो जाने पर भी जगत् की आँखों की थोड़े काल के लिए बंद कर रखे। स्वर्ग की कल्पित अप्सराएँ और इस लोक के अनन्त पुण्य के भागी जोध भी जिस सुख की देखकर आश्चर्य-चकित हों वही मादक सुख, घोर आनन्द, विराट् विनोद, हम लोगों का आतिगमन करके गन्ध हो जाय।”

यौवरा के उस मादक सुख का चित्रण विजया गीत में करने लगती है—

“अथ धूम की श्याम लहरियाँ उलभी हों इन बलकों से,
मादकता-साली के डोरे इधर फँसे हों पलकों से।
व्याकुल विजली-सी तुम मचलो आर्द्र हृदय घनमाला से,
आँसू बरनी से उलभें हों, अथर प्रेम के व्याला से ॥

× × ×

उलझी साँसें उलभ रही हों घड़कन से कुछ परिमित हो,
अनुमय उलभ रहा हो तीखे तिरस्कार से लाष्टि हो।
यह दुर्गमता बीगता रहे, उलभी फिर चाहे ठुकराओ,
निर्बन्धता के इन चरणों से, जिसमें तुम भी सुख पाओ ॥”

नेपथ्य में गाये हुए गीता का उपयोग कार्य की भूमिका बनाने में हुआ है।

अज्ञातशत्रु के अन्तिम दृश्य में सार्दकाल का दृश्य और ठंडी-ठंडी हवा का चलना नेपथ्य में गाये हुए गीत—

“चल घनन्त आला घंचल से, किस घातक सौरभ में मस्त,
आती मलयानिल की लहरें, जब दिनकर होता है अस्त ॥”

द्वारा किया गया है। उसी गीत के द्वारा निर्मित पृष्ठभूमि पर बिम्बसार कहते हैं—
“संध्या का समीर ऐसा चल रहा है जैसे दिन भर का तपा हुआ उद्भिन्न संसार एक शीतल निश्वास छोड़कर अपना प्राण धारण कर रहा है ...”

रामा को आश्वासन देती हुई देवकी कहती है—

“न घबड़ा रामा ! एक पिशाच नहीं नरक के असंख्य भुवन्ति प्रेत और क्रूर पिशाचों का आस और उनकी ज्वाला श्यामय की कृपावृष्टि के एक बिन्दु से शान्त होती है।” इसके बाद नेपथ्य में यह गीत गाया जाता है—

“पालना बने प्रसन्न की लहरें...”

.....

प्रभु का हो विदवात सत्य तो
सुख का बेतन फहरे।”

गीत के पश्चात् की घटनाओं को इसी गीत से सहारा मिला हुआ मालूम होता है।

“सब जीवन बीता जाता है धूप छाँह के खेल सदृश।” गीत भी देवसेना के कथन से समानता रखता हुआ जीवन की क्षण-मंगुरता का ही चित्रण करता है। चन्द्रगुप्त में “ऐसी कड़ी रूप की ज्वाला” नेपथ्य से गाया हुआ गीत भी राज्ञस के भावानुरूप वातावरण उपस्थित करने के लिए रखा गया है।

नेपथ्य में गाये हुए गीतों के अलावा रंगमंच के गीत भी वातावरण प्रयुक्त करने में सहायक हुए हैं। राज्ञि का वातावरण सुवासिनी ने अपने “सखे, यह प्रेममयी रजनी” वाले गीत से उपस्थित किया है।

रस-प्रसार की दृष्टि से वा दृश्य के अन्त को तीव्र बनाने के लिए जो गीत गाये हैं उनका नाटकीय महत्त्व अधिक है, उनके द्वारा दृश्य की घटनाओं का हृदय पर पड़ा हुआ प्रभाव तीव्रतर हो, चिरस्थायी हो जाता है। ऐसे गीतों में देवसेना का “आह वेदना मिली धिवाई” गीत बहुत ही सुन्दर है। चन्द्रगुप्त नाटक में “ओ मेरे जीवन की स्मृति, ओ अन्तर के आसुर अनुराग !” मालविका के जीवन-बलिदान का महत्त्व बढ़ा देता है।

प्रसाद की उपन्यास-कला

[चिनोदशंकर व्यास]

अंग्रेजी-फोप के अनुसार उपन्यास का अर्थ है—वास्तविक जीवन की कहानी अथवा आश्चर्यमय कहानी ।

आरम्भ में साहित्यिक क्रियाओं का वर्णन ही कथा का मुख्य उद्देश्य माना जाता था । ऐसे उपन्यास में घटनाओं का क्रम बनाकर नायक आपत्ति और उलझनों के साथ अपने कार्य में प्रविष्ट होता था । कुछ अन्य चरित्रों को भी उपस्थित कर के नायक के कार्य में सहायता पहुँचाई जाती थी । ऐसे उपन्यासों में दुष्ट और नीच प्रवृत्ति के चरित्रों की मृत्यु और अन्त में नायक की विजय सफलतापूर्वक दिखलाई जाती थी । यह उन उपन्यासों का प्रधान उद्देश्य था । विदेशों में उपन्यास की यही प्रणाली प्रचलित थी, किन्तु भारतीय कथा-साहित्य पौराणिक और धार्मिक जोर में बँधा हुआ था । आगे चलकर अन्य देशों की भाँति उसमें भी परिवर्तन की लहर उठने लगी । यह एक निश्चित सत्य है कि संसार के साहित्य में क्रॉन्च-साहित्य ही अग्रगण्य है । जिस तरह साहित्य व संगीत में उन्होंने जीवन दिया है, वैसे ही १७वीं शताब्दी के बाद उपन्यासों का क्रम भी बदला । साहित्यिक क्रिया ने आत्मा का रूप ग्रहण किया । मनुष्य के सुख-दुःख की पहली, सामाजिक बदलिता और जीवन के भिन्न-भिन्न अंग ही उपन्यासों के विषय बने । १६वीं शताब्दी में क्रॉन्च-साहित्य में झगो, बालकक, फ्लॉवर, मोपासॉ इत्यादि महारथियों ने उपन्यास-कला को उन्मूलक पर पहुँचा दिया था । संसार के साहित्य पर उनका इतना प्रभाव पड़ा कि अन्य देशों के उपन्यासों का क्रम भी बदला । यूरोप का उपन्यास-साहित्य उनका श्रेणी है, इसमें कोई संदेह नहीं ।

इस २०वीं शताब्दी में हमारे हिन्दी-कथा-साहित्य के भाग्य ने भी पलटा लाया । अब लालला कुंभाकर बेहोश करने और कमरबन्द फेंककर ऊपर चढ़नेवाले, गली और सड़क पर भटकने वाले पात्रों के लिए विस्तृत क्षेत्र दिखलाई पड़ा, और हमें प्रेमचन्द जी के इस मत से सहमत होकर आगे बढ़ना पड़ा—

‘हर्ष और शोक, प्रेम और अनुराग, ईर्ष्या और द्वेष मनुष्य-मात्र में व्यापक हैं । हमें केवल हृदय के उन तारों पर चोट लगाना चाहिए, जिसकी मंकार से पाठकों के हृदय पर भी वैसा ही प्रभाव हो । सफल उपन्यासकार का सब से बड़ा लक्ष्य यह है कि वह अपने पाठकों के हृदय में उन्हीं भावों को जाग्रत कर दे, जो उसके पात्रों में हो ।’

आधुनिक चरित्र-प्रधान हिन्दी-उपन्यासों का टॉचा खड़ा करने का एकमात्र भेद्य

श्री प्रेमचन्द जी को ही है। जो उपन्यास साहित्यिक क्रिया से आरम्भ होता है, उसमें कथानक के आधार पर ही पात्रों का चरित्र बनाया जाता है, किन्तु जो केवल चरित्रों के बल पर ही चलता है, उस में पात्रों के चरित्र के अनुसार ही कथानक बनता है। चरित्र-प्रधान उपन्यासों में कथानक को इसलिए सरल रखा जाता है और उन पर कुछ विशेष ध्यान नहीं दिया जाता। प्रेमचन्द जी ने बासूमी, तिलिस्मो उपन्यासों के युग में चरित्र-प्रधान उपन्यासों को उपस्थित किया; अतएव वह आज भी माननीय हैं और आनेवाले युग में उनका ऐतिहासिक महत्त्व रहेगा, इसमें भी कोई संदेह नहीं। 'सेवासदन' में भी साधारण कथानक के आधार पर पात्रों के चरित्रों का निर्माण हुआ है।

चरित्र-प्रधान उपन्यासों में लेखक अपने सिद्धान्त के द्वारा उन चरित्रों को चुनकर एकत्रित करता है, जिनके द्वारा वह अपना संदेश पाठकों के मस्तिष्क में प्रविष्ट करता है। अतएव भिन्न-भिन्न तर्क और सिद्धान्त के कारण सब चरित्र-प्रधान उपन्यासों का क्रम एक-सा नहीं रहता। कुछ लेखक साहित्य और समाज में नग्न चित्रण और कुचरित्रों के साथ सहानुभूति न रखने के कारण आदर्शवादी कहलाये हैं और अन्य नग्न वर्णन द्वारा, जीवन को सत्य के सम्मुख रखकर, स्पष्ट चित्रण के कारण यथार्थवादी माने जाते हैं।

साहित्य का क्रमशः विकास होने पर आदर्शवाद और यथार्थवाद का भगड़ा भी फ्रांस के लेखकों में सब से पहले उठा। एक समूह आदर्शवाद का पक्षपाती बना, दूसरा दल यथार्थवाद के दृष्टिकोण का। यथार्थवाद का समर्थन करने वालों के मुखिया गुस्ताव फ्लॉबर थे। फ्लॉबर मोपासों के गुरु और प्रकांड विद्वान् थे। अपनी योग्यता और अध्ययन के कारण अपने जीवन में ही उन्हें फ्राँच यथार्थवादी साहित्य का कर्णधार माना जाता था। 'मादाम बोवरी' इस श्रेणी का पहला उपन्यास है।

१९वीं शताब्दी का आदर्शवाद और यथार्थवाद का यह भगड़ा आज तक किसी देश में नहीं सुलभ सका। अतएव इस सम्बन्ध में फ्लॉबर और प्रसिद्ध उपन्यास-लेखिका जॉर्ज सैंड में परस्पर जो पत्र-व्यवहार हुआ, उसका अंश यहाँ उपस्थित कर के हम इस विषय को स्पष्ट करना चाहते हैं। यह अंश यथार्थवाद के प्रत्येक अङ्ग पर प्रकाश नहीं डालता, लेकिन एक ओर फ्लॉबर के यथार्थवादी मत का समर्थन है और दूसरी ओर जॉर्ज सैंड के आदर्शवाद का तर्क मनोरंजक होते हुए भी उपयोगी और प्रामाणिक है।

"मैं अपने हृदय की कोई बात लिखने में अज्ञेय अनिच्छा का अनुभव करता हूँ। मैं तो यहाँ तक जाता हूँ कि किसी उपन्यासकार को किसी विषय पर अपना विचार प्रकट करने का अधिकार ही नहीं है। क्या ईश्वर ने अपना विचार प्रकट किया है?"—फ्लॉबर

"क्या लेखों में हृदय की बात कोई न अंकित करे! किन्तु मुझे तो ऐसा आभास होता है कि इसे छोड़कर और कुछ भी नहीं अंकित कर सकता। क्या कोई अपने हृदय को अपने मस्तिष्क से छुट्कर सकता है? क्या कोई मनुष्य अपने को इस तरह

से विमाजित कर सकता है ! अन्त में, मुझे तो किसी का अपने कार्य में तन्मय न हो जाना ऐसा असंभव-सा मालूम होता है, जैसा कि आँख के अतिरिक्त किसी से विचार करना ।”

—जॉर्ज सेंड

“हस्तक्षेप की आवश्यकता नहीं । मैं सोचता हूँ कि वह महान् कला अवश्य ही वैज्ञानिक और अव्यक्तिगत होनी चाहिए । आपको मस्तिष्क के चल पर स्वयं अपने की पात्रों में परिवर्तन करना चाहिए, न कि उनको ही अपनी कक्षा में खींच लावें ।”

—फ्लॉवर

“लेकिन चित्रित पात्रों के विषय में अपनी सम्मति छिपाये रहना और परिणाम-स्वरूप पाठक का उन विचारों से अपरिचित रखना, जो उसे उनके विषय में स्थिर करने चाहिए, उन्हें न समझने देने की इच्छा करना है; और उभी क्षण पाठक आपको छोड़ देता है । पाठक की सर्वोपरि इच्छा हमारे विचारों में प्रवेश करने की है और इसी का आप तिरस्कारपूर्वक निषेध करते हैं ।”

—जॉर्ज सेंड

“जिन पात्रों का परिचय होता है, उनके विषय में अपनी सम्मति प्रकट करने का अपना अधिकार ही नहीं समझता । यदि पाठक एक पुस्तक की शिक्षा को नहीं निकाल पाता तो वह या तो स्वयं अल्पबुद्धि है अथवा पुस्तक यथार्थ से परे है; क्योंकि यदि कोई वस्तु किसी क्षण सत्य है तो वह अन्वी है । अरलील पुस्तकें तभी बुरी हैं, जब उनमें सत्यता नहीं है ।”

—फ्लॉवर

फ्लॉवर के तर्क की व्यापकता इसी सीमा तक है कि आज-कल लेखक के व्यक्ति-त्व का, आवश्यकता से अधिक, स्पष्टीकरण बुरी दृष्टि से देखा जाता है । जूले हुए वाक्य और उचित शब्दों की उसकी उत्कट इच्छा ने उसके यथार्थ अनुकरण के मुख्य सौभाग्य प्राप्त न किया । उसने यह अनुभव किया कि पूर्ण प्रामाणिकता के विचार से यह असम्भव है; और जब सौन्दर्य तथा यथार्थता का विशेष हुआ तो कहीं त्याग आवश्यक है, इसके विषय में उसका मस्तिष्क साफ था । यह वह मनुष्य था, जिसने ‘सैलम्बी’ के लिए समस्त पुस्तकालयों को ज्ञान डाला था, ‘बुनवार्ट एंड वे कुचेर’ के लिए १,५०० पुस्तकों से परामर्श लिया था और जो धर्म-विरोधी की तरह लिख सकता था कि ‘मैं विशिष्ट वर्णन, स्थानीय ज्ञान, संक्षेप में ऐतिहासिक तथा वस्तुओं के सत्य परिचय को बहुत ही अपरिज्ञान समझता हूँ । मैं सर्वोपरि सौन्दर्य का अनुसरण कर रहा हूँ, जिससे कि मेरे मित्र साधारण ही अनुरामी हैं ।’

विषय की समस्त उन्नत भाषाओं के साहित्य में फ्लॉवर और जॉर्ज सेंड जैसा मत रखने वाले लेखक हुए हैं और होंगे । अतएव इन्हीं भावों को यदि हम अपने हिन्दी-साहित्य में टटोलें तो दिखलाई पड़ेगा—

प्रेमचन्द भी लिखते हैं—“इस विषय में अभी तक मतभेद है कि उपन्यासकार को

मानवीय दुर्बलताओं और कुवासनाओं, उसको कमजोरियों और अपकीर्तियों का विशद वर्णन वांछनीय है या नहीं, मगर इसमें कोई संदेह नहीं कि जो लेखक अपने को इन्हीं विषयों में बाँध लेता है, वह कभी उस कलाविद् की महत्ता को नहीं पा सकता, जीवन-संग्राम में जो एक मनुष्य की आन्तरिक दशा सत् और असत् के संघर्ष और अन्त में सत्य की विजय को धार्मिक दंग से दर्शाता है। यथार्थवाद का यह आशय नहीं है कि हम अपनी दृष्टि को अन्धकार की ओर ही केन्द्रित कर दें। अन्धकार में मनुष्य को अन्धकार के सिवा सूझ ही क्या सकता है ? बेशक चुटकियों लेना, यहाँ तक कि नश्वर लगाना भी कभी-कभी आवश्यक होता है, लेकिन दैहिक व्यथा चाहे नश्वर से दूर हो जाय, पर मानसिक व्यथा सहानुभूति और उदारता से ही शान्त हो सकती है। किसी को नीचे समझकर हम उसे ऊँचा नहीं बना सकते; बल्कि उसे और नीचे गिरा देंगे। कायर यह कहने से बड़ादुर न हो जायगा कि तुम कायर हो। हमें यह दिखलाना पड़ेगा कि उसमें साहस, बल और धैर्य सब कुछ है, केवल उसे जगाने की जरूरत है। साहित्य का सम्बन्ध सत्य और सुन्दर से है, यह हमें न भूलना चाहिए।”

दूसरी ओर यथार्थवाद के पक्ष की ओर से कविवर विराला जी का यह धक्कड़ भी प्रेमचन्द जी द्वारा संगणित पत्र में ही प्रकाशित हुआ था। यह भी विचारणीय है—

“पूर्व आदर्श की महत्ता तक न वर्तमान समाज ही पहुँच सका है और न उसके चित्रित करने वाले चित्रकार। स्वप्न की अस्पष्ट रेखा की तरह, उसके खींचे हुए प्राचीन बड़े आदर्श के चित्र, वर्तमान जाग्रति के प्रकाश में छाया मूर्तियों में ही रह गये हैं, जिनके साहित्यिक अस्तित्व अस्तित्व ही प्रबल हैं। जब तक किसी बहते हुए प्रवाह के प्रतिकूल किसी सत्य की बुनियाद पर ठहरकर कोई उपन्यासकार नहीं-नई रचनाओं के चित्र नहीं दिखलाता, तब तक न तो उसे साहित्यिक शक्ति ही प्राप्त होती है और न समाज को नवीन प्रवहमान जीवन। तभी रचना-विशेष शक्ति तथा सौन्दर्य से पुष्ट होकर नवीनता का आवाहन करती है, कला भी साहित्य को नवीन ऐश्वर्य से अलंकृत करती है, कलाकार कला से अधिक महत्त्व प्राप्त करता है। अथवा वह कला का अधिकारी नमस्का जाता है। न कि किसी प्रवाह के साथ बहने वाला केवल एक अनुसरणकारी।”

प्रेमचन्द जी हिन्दी के सबसे बड़े औपन्यासिक हैं, पर पूर्व-कथन के अनुसार युग को नये सोंचे में डाल देने वाली रचनाएँ उन्होंने नहीं दीं, युग के अनुकूल रचनाएँ की हैं। प्रायः आदर्श को नहीं छोड़ा, यद्यपि उनके पास कभी-कभी प्राकृतिक सत्य की पुष्टि अपनी उन्मुखताओं के भीतर से कर जाते हैं, यद्यपि रचना में उनके आदर्शवाद

१. उपन्यास का विषय: ‘हंस’, मार्च १९३० ई०

२. हिन्दी-साहित्य में उपन्यास: ‘हंस’, जुलाई १९३० ई०।

की ही विजय रहती है। उनके सितार में वही बोल विशेष रूप से स्पष्ट सुन पड़ता है।^१

अपने पूर्व लेख के प्रकाशित होने के दो वर्ष बाद प्रेमचन्द जी फिर अपने आदर्श-मत पर टिप्पणी करते हैं—

“साधारणतया युवा अवस्था में हमारी निगाह पहले विध्वंस करने की ओर उठ जाती है। हम सुधार करने की धुन में अंधाधुन्ध शर चलाता शुरू करते हैं। ख़ुदाई फौजदार बन जाते हैं। तुरन्त आँख काले घन्नों की ओर पहुँच जाती है। यथार्थवाद के प्रवाह में बहने लगते हैं। सुगन्धियों के नग्न चित्र खींचने में कला की कृतकार्यता समझते हैं।”^२

“साहित्यकार को आदर्शवादी होना चाहिए। भावों का परिमार्जन भी उतना ही बाँझनीय है। जब तक हमारे साहित्यसेवा इस आदर्श तक न पहुँचेंगे, तब तक हमारे साहित्य से मंगल की आशा नहीं की जा सकती। अमर साहित्य में निर्माता विलासी प्रकृति के मनुष्य नहीं थे।”

प्रेमचन्द जी का एक उद्धरण और देकर हम अपने लक्ष्य पर आना चाहते हैं—

“नवीन साहित्य अब आदर्श चरित्रों की कल्पना नहीं करता। उसके चरित्र अब उस श्रेणी से लिये जाते हैं, जिन्हें कोई छूना भी पसन्द न करेगा। मैक्सिम गोर्की, अनातोले फ्रांज़, रोम्यो रोलाँ, एच० जी० वेल्स आदि यूरोप के, स्वर्गीय रतननाथ सरशार, शरत्चन्द्र आदि भारत के, ये सभी हमारे आनन्द के क्षेत्र को फैला रहे हैं, उसे मानसरोवर और कैलाश की चोटियों से उतारकर हमारे गली-कूचों में खड़ा कर रहे हैं। वे किसी ग़रीबी को, किसी जुआरी को, किसी विपयी को देखकर घृणा से मुँह नहीं फेर लेते। उनको मानवता पतितों में वे खुशियों, उससे कहीं बड़ी मात्रा में देखती है, जो धर्मध्वजाधारियों में पवित्रता के पुजारियों में नहीं मिलती। बुरे आदमी को भला समझकर उससे प्रेम और आदर का व्यवहार करके उसको अच्छा बना देने की जितनी संभावना है, उतनी उससे घृणा करके, उसका बहिष्कार करके नहीं। मनुष्य में जो कुछ सुन्दर है, विशाल है, आदरणीय है, आनन्दप्रद है, साहित्य उसकी मूर्ति है। उसकी गोद में उसे आभय मिलना चाहिए, जो निराश्रय है, जो पतित है, जो अनाहत है।”^३

पाश्चात्य देशों के यथार्थवादी लेखकों का प्रभाव प्रेमचन्द जी के ऊपर अवश्य पड़ा है। इसीलिए उनका आदर्शवाद कुछ ढोला पड़ गया है। बर पतित और बुरे आदमियों के साथ सहानुभूति का रास्ता खोलते हैं। किन्तु आदर्शवाद का पक्षपाती बुरे

१. जीवन में साहित्य का स्थान; ‘हंस’, अप्रैल १९३२ ई०।

२. साहित्य की प्रगति; ‘हंस’, मार्च १९३३ ई०।

चरित्रों के प्रति सहायुभूति रखते हुए उनका अन्त कैसे बुरा और घृणित करेगा। आदर्शवाद में बुरा तो दूष की मक्खी की तरह अलग होता है। बुरे चरित्रों की सृष्टि भी की जाती है कि अच्छे चरित्रों के विकास में सहायता मिले; रावण और राम की तरह। अतएव प्रेमचन्द जी का यह मिद्धान्त कहाँ तक ठीक सफ़ता है, यह नहीं कहा जा सकता।

ऊपर के उद्धृत अंशों से यह प्रकट होता है कि प्रेमचन्द जी न तो पूर्ण आदर्शवादी ही ठहरते हैं और न यथार्थवादी ही। इसका पहला कारण यह है कि भारतीय-हिन्दू-समाज में उत्पन्न लेखक कैसे अपने आदर्शवाद के अस्तित्व को समूल नष्ट कर दें। जिम वायुमंडल में अथवा वातावरण में जो उत्पन्न होता है, उसी के अनुसार उसकी प्रतिभा का विकास होता है। समाज में चाहे जितनी भ्रष्टता हो, लेकिन उसका गन्ध और स्पष्ट चित्रण साहित्य पर आघात पहुँचाता है, यह सभी विचारशील व्यक्तियों की राय है। यही कारण है कि भारतीय लेखक शत्रु, प्रेमचन्द दोनों ही न तो यथार्थवादी लेखक माने जा सकते हैं और न पूर्ण आदर्शवादी ही। विदेशी चूल्हे पर भारतीयता की डेग चढ़ाकर यह आदर्शवाद और यथार्थवाद की जो खिचड़ी पकाई गई है, वह सचमुच जनता को खूब पसन्द आई है, और सफल उपन्यासों के लिए जैसे यही एक मार्ग चुन गया है।

फ्रांस के बाल्झक या फ्लॉबेर जैसे महान् लेखकों की, जिन्हें हम यथार्थवादी की श्रेणी में मानते हैं, रचनाओं में कुछ अंशों में चित्र दिखलाई पड़ते हैं। उसी तरह माइक रोमांटिक लेखक छागो में भी यथार्थवादी चित्रण की पूर्ण क्षमता प्रकट होती है। अतएव यह भी नहीं कहा जा सकता कि खिचड़ी-प्रथा के प्रेमी विदेशी उपन्यास लेखक नहीं थे। प्रेमचन्द जी के शब्दों में आदर्शवाद की पर्याप्त परिमाणा हो चुकी है—अब प्रसाद जी के मतानुसार यथार्थवाद की व्याख्या हम दे रहे हैं—

“यथार्थवाद की विशेषताओं में प्रधान है लघुता की ओर साहित्यिक दृष्टिपात। उनमें स्वभावतः दुःख की प्रधानता और वेदना की अनुभूति आवश्यक है। लघुता से मेरा तात्पर्य है साहित्य के माने हुए मिद्धान्त के अनुसार महता के काल्पनिक चित्रण से अतिरिक्त व्यक्तिगत जीवन के दुःख और अभावों का वास्तविक उल्लेख। ... हम यथार्थवादिता में अभाव, पतन और वेदना के अंश प्रचुरता से होते हैं।

“आरम्भ में जिस आचर पर साहित्यिक न्याय की स्थापना होती है, जिसमें राम की तरह आचरण करने के लिए कहा जाता है, रावण की तरह नहीं—उसमें रावण की पराजय निश्चित है। साहित्य में ऐसे प्रतिद्वन्द्वी पात्र का पतन आदर्शवाद के स्तम्भ में किया जाता है, परन्तु यथार्थवादियों के यहाँ कदाचित् यह भी माना जाता है कि मनुष्य में दुर्बलताएँ होती ही हैं, और वास्तविक चरित्रों में पतन का भी उल्लेख आवश्यक है।

फिर पतन के मुख्य कारण चुद्रता और निन्दनीयता भी, जो सामाजिक रूढ़ियों द्वारा निर्धारित रहती हैं, अपनी सत्ता बनाकर दूधरे रूप में अवतरित होती हैं।”

“वेदना से प्रेरित होकर जन-साधारण के अभाव और उनकी वास्तविक स्थिति तक पहुँचने का प्रयत्न यथार्थवादी साहित्य करता है। इस दशा में प्रायः सिद्धान्त बन जाता है कि हमारे दुःखों और कष्टों के कारण प्रचलित नियम और प्राचीन सामाजिक रूढ़ियाँ हैं। फिर तो अपराधों के मनोवैज्ञानिक विवेचन के द्वारा यह भी सिद्ध करने का प्रयत्न होता है कि वे सब समाज के कृत्रिम पाप हैं। अपराधियों के प्रति सहानुभूति उत्पन्न करके सामाजिक परिवर्तन के सुधार का आरम्भ साहित्य में होने लगता है।”

“यथार्थवाद चुद्राँ का ही नहीं, अपितु महानों का भी है। वस्तुतः यथार्थवाद का मूल भाव है—वेदना। जब सामूहिक चेतना क्षिन्न भिन्न होकर पीड़ित होने लगती है, तब वेदना की विवृति आवश्यक हो जाती है। कुछ लोग कहते हैं कि साहित्यकार को आदर्शवादी होना चाहिए और सिद्धान्त से ही आदर्शवादी धार्मिक प्रवचनकर्ता बन जाता है। वह समाज को कैसा होना चाहिए, यही आदेश करता है, और यथार्थवादी सिद्धान्त से ही इतिहासकार से अधिक कुछ नहीं ठहरता; क्योंकि यथार्थवाद इतिहास की सम्पत्ति है। वह चिन्तित करता है कि समाज कैसा है या था। किन्तु साहित्यकार न तो इतिहासकर्ता है और न धर्मशास्त्र-प्रणेत। इन दोनों के कर्तव्य स्वतन्त्र है। साहित्य इन दोनों की कमी को पूरा करने का काम करता है। साहित्य समाज की वास्तविक स्थिति क्या है, इसको दिखाते हुए भी उसमें आदर्शवाद वा सामंजस्य स्थिर करता है। दुःखदग्ध जगत् और आनन्दपूर्ण स्वर्ग का एकीकरण साहित्य है। इसलिए अस्तर अवहित घटना पर कल्पना की वाणी महत्त्वपूर्ण स्थान लेती है, जो निजी सौन्दर्य के कारण सत्य-पद पर प्रतिष्ठित होती है। उसमें विष्व-मंगल की भावना श्रोत-प्रोत रहती है।”

प्रसाद जी की इस व्याख्या में कितनी गहराई है, यह अभ्यसशील लेखकों से छिपी न रहेगी। प्रेमचन्द जी जहाँ नश्वर लगाना चाहते हैं, वहाँ पाव अस्तर रहता है। प्रसाद जी उसी बात को कितने अच्छे ढंग से कहते हैं—“साहित्यकार न तो इतिहासकर्ता है और न धर्मशास्त्र-प्रणेत। साहित्य इन दोनों की कमी को पूरा करने का काम करता है।”

प्रसाद जी कवि होने के कारण, प्रेमचन्द और शर्मा की भाँति आदर्शवाद और यथार्थवाद के मध्यवर्गीय नहीं माने जाते। रहस्यवादी होने के कारण उनका सिद्धान्त ही अलग है, अतएव इसे और स्पष्ट करने के लिए यहाँ मैं विद्वान् आलोचक पं० नन्ददुलारे बाबरेयी का मत दे रहा हूँ—

प्रसाद जी स्पष्ट ही इन दोनों बातों का विरोध करते हैं उनका कथन है कि “सांस्कृतिक केन्द्रों में जिस विकास का आभास दिखाई पड़ता है वह महत्त्व और सञ्चर

के दोनों सीमान्तों के बीच की वस्तु है।" यहाँ महत्त्व और लघुत्व के दोनों सीमान्तों से प्रसादजी का तात्पर्य ऐतिहासिक आदर्शवाद और यथार्थवाद के सीमान्तों से है। दार्शनिक सीमान्तों की ओर यहाँ उनकी दृष्टि नहीं है।

इस बीच की वस्तु या मध्यस्थता के निर्देश से वह अर्थ नहीं लगाना चाहिए कि प्रसाद जी सिद्धान्ततः मध्यवर्गीय थे। प्रसाद जी आदर्शवाद और यथार्थवाद की बौद्धिक दार्शनिकता के विरोधी थे। उनके रहस्यवाद या शक्ति-सिद्धान्त में दोनों की मूल दुःख-स्मरणा का भी निषेध है।

आदर्शवाद और यथार्थवाद के मिश्रण का यह प्रयोग उपयुक्त रीति से समझाने पर लामप्रद और कल्याणकारी होगा, यह संसार के सभी प्रतिष्ठित आलोचकों का मत है। यह विषय पासलेटो तर्क में सरल है, पर समझने में उतना ही जटिल है। हमारे महान् कलाकार प्रेमचन्द जी भी कभी-कभी मटकने लगते हैं—“सत्य क्या है और असत्य क्या है; इसका निर्णय हम आज तक नहीं कर सके। एक के लिए जो सत्य है, वह दूसरे के लिए असत्य।”

यथार्थवाद को भूमि पर प्राप्त ने एक तीसरे बाद का आविष्कार किया; जो प्रकृतिवाद के नाम से विख्यात हुआ। एमिल जोला इसके आविष्कारक थे। जोला का यह प्रयोग वर्तमान योरोपीय और अमेरिकन उपन्यासकारों में कितने अंशों में प्रविष्ट हो गया है, यह हमारे अध्ययन की सामग्री है। अभी हमें स्मरण रखना चाहिए कि यहाँ केवल प्रसाद के उपन्यासों का विवरण देना है। लेकिन इसके पहले हम जोला का मत उसके आविष्कार की प्रणाली देखने के लिए अग्रसर उत्सुक होंगे।

जोला का मत था—“मैं मनुष्य की प्रकृति का अध्ययन करना चाहता हूँ, न कि चरित्रों का।”

जोला फ्रेंच-साहित्य में नवीनता की आँधी का अग्रदूत बनकर आया था। लेकिन उस युग के फ्रेंच-उपन्यास लेखक लिमैत्रे ने जोला के लिए लिखा है—

“कठोर पशुबुद्धि, तुच्छ लिप्सा, मनुष्य-प्रकृति के निकृष्ट और धृष्ट अंगों के सांसारिक प्रेम का निराश कवि।”

अब जोला के सिद्धान्त पर दृष्टिपात कीजिए।

वह लिखता है—“जब प्रमाणित है कि मानवशरीर एक यन्त्र है, जिसके एक प्रायोगिक इन्धानुसार प्रगतिमान किये जा सकते हैं, तो हमें मनुष्य के आवेग और बुद्धिपूर्ण क्रियाओं की ओर अग्रसर होना चाहिए। हमारे पास प्रायोगिक रसायन-शास्त्र और पदार्थ-विज्ञान हैं। पहले प्रायोगिक शरीर-विज्ञान रखेंगे और उसके बाद ही प्रायोगिक उपन्यास। यह उन्नति की बढ़ती अग्रस्था है, जो स्वयं प्रभावशालिनी है और जिसका जानना आज भी सरल है। सब का एक ही मत है। यह आवश्यक था कि

निर्जीव पदार्थों के निश्चयवाद से अग्रसर हो फिर जीव-पदार्थ के निश्चयवाद तक पहुँच जाय; क्योंकि स्टार्ड बर्नार्ड जैसे वैज्ञानिक भी यह प्रमाणित करते हैं कि मानव-शरीर भी नियमित सिद्धान्तों द्वारा शासित है। धोले से निर्भय होकर हम उस समय की घोषणा करते हैं, जब कि अपने अक्सर पर बुद्धि और विचार के नियम भी बनाये जायेंगे। मनुष्य के मस्तिष्क का और ग्राम सड़क के पत्थर का विधान, एक सिद्धान्त के अनुसरण करना चाहिये।”

विदेशी उपन्यास-साहित्य के ऊपर यथार्थवाद का बहुत प्रभाव पड़ा है और प्रायः उपन्यासकार इसका समर्थन करते चले आये हैं। यथार्थवाद के साथ ही साथ पाश्चात्य उपन्यास साहित्य में प्रकृतिवाद का उतना ही बोल-बाला रहा है और प्रायः वे एक दूसरे के आश्रित रहे हैं। यहाँ पर प्रकृतिवाद के मूल सत्तों पर विवेचना करना आवश्यक है।

उपन्यास-साहित्य में कथानक का एक विशेष स्थान है और कथानक में चरित्र-चित्रण, घटनाओं का क्रम-विकास, परिस्थितियों का उल्लेख इत्यादि भी महत्वपूर्ण हैं। घटना-चक्र का विकास तथा अंतिम परिणाम कभी-कभी पात्र के स्वभाविक कार्यों पर निर्भर करता है और उपन्यासकार पात्र के जीवन का तथा उससे सम्बन्धित घटनाओं का पथार्थ उल्लेख करता है, जिससे घटनाओं का अन्त स्वभाविक होता है। इस शैली का अनुसरण करने से लेखक को सत्यता से परे नहीं जाना पड़ता। जो वास्तविक घटनाक्रम होता है, उसी का विवेचन लेखक करता है।

कभी-कभी इसके विपरीत दूसरी भेगी के जो उपन्यासकार हैं, वे घटनाओं का वास्तविक उल्लेख नहीं करते और परिणाम को पहले ही से अपने मन में स्थिर कर लेते हैं, तब कल्पित घटनाओं द्वारा उस अन्त तक पहुँचते हैं। अपने निश्चित परिणाम को लाने के लिए घटनाक्रम का विवरण, वास्तविक न देकर उलट-फेर कर देते हैं। ऐसे उपन्यास जीवन की सत्य तथा यथार्थ घटनाओं से बहुत दूर रहते हैं। परिणाम प्रमुख हो जाता है और जीवन की घटनाएँ उस पर आश्रित हो जाती हैं। पात्रों का चरित्र-चित्रण उन काल्पनिक घटनाओं पर अवलम्बित हो जाता है, न कि घटनाएँ पात्र के सहज स्वभाव पर आश्रित रहती हैं।

उम भेगी के उपन्यास-लेखक, जो यथार्थ वर्णन में विश्वास रखते हैं, प्रकृति का सहारा लेते हुए घटनाओं तथा उनके क्रम-विकास का यथार्थ वर्णन तथा उल्लेख करते हैं। ऐसे उपन्यासकार तथा उपन्यास ही प्रकृतिवादी कहलाते हैं। प्रकृतिवाद का साधारण अर्थ यही होता है।

अब इसको स्पष्ट करने के लिए पाश्चात्य प्रकृतिवादी उपन्यासकारों का मत और उनके उपन्यासों पर दृष्टि डालना आवश्यक है। प्रकृतिवाद पर जोला के विचारों को प्रायः सभी साहित्यिकों ने स्वीकार किया है।

‘जोला ने स्पष्ट कहा है—“हम उपन्यासकार मानव-जीवन तथा उनकी मनोवृत्तियों की परीक्षा करने वाले न्यायाध्यक्ष हैं।”

मनुष्य का आचरण उसकी पैतृक शक्तियों तथा जीवन की और अन्य अवस्थाओं पर निर्भर करता है। उपन्यासकार को यह ज्ञात रहता है कि किसी एक निश्चित और पैतृक शक्ति-वाला मनुष्य किसी एक अवस्था में निश्चित आचरण करेगा। इसलिए उपन्यासकार ऐसे पात्रों को चुनता है, जिनकी शक्तियों को वह जानता है और उन्हें किसी एक ऐसी अवस्था में डालकर उनके चरित्र का विवेचन तथा वर्णन करता है, जिससे वह अपने अभीष्ट परिणामों तक पहुँच सके। किन्तु ऐसे परिणाम स्वाभाविक होते हैं। इन परिणामों तक पहुँचने के लिए उपन्यासकार को न तो घटना-क्रम का मनमाना उलट-फेर करना पड़ता है और न जीवन की यथार्थ तथा सत्य बातों का गला ही घोटना पड़ता है।

यह सिद्धान्त वैज्ञानिक दृष्टिकोण से उत्तम उपयुक्त नहीं है, जितना सौन्दर्य-निवेचना के विचार से। इसीलिए इस श्रेणी के उपन्यासकारों को पाश्चात्य देशों में विशेष महत्त्व दिया जाता है। वर्तमान योरोपीय उपन्यास-साहित्य पर उनका बहुत अधिक प्रभाव रहा है। कथानक में जो कृत्रिमता प्रायः पाई जाती है, उसके विरुद्ध उन्होंने विद्रोह किया है। उनका विचार है कि किसी एक अभीष्ट परिणाम पर पहुँचने के लिए पात्र को स्वस्वाभाविक तथा असत्य घटना-क्रम में डालना जीवन की सत्यता नष्ट करना है और एक स्वतन्त्रता से विकसित होने वाली वस्तु को, उसका यथार्थ वर्णन न करके निर्जीव बना देना है। इस प्रकार पात्र घटनाओं के आश्रित हो जाता है। और घटनाएँ पात्र पर निर्भर नहीं करती।

यह मानना पड़ेगा कि प्रकृतिवाद को एक प्रकार से जोला ने ही सर्वप्रथम निदान्त का रूप दिया है। किन्तु इसके पूर्व भी कुछ उपन्यासकारों को इसके तत्व का स्ताना लग चुका था। इङ्गलैंड का प्रसिद्ध उपन्यासकार डीलोपे इसका सबसे पूर्व प्रामाणिक उदाहरण है। वह चरित्र-प्रधान उपन्यासकार था। उसके ‘बारसेट शायर’ की कहानियों में प्रकृतिवाद की बहुत कुछ झलक दिखलाई पड़ती है। उसके प्रायः सभी उपन्यासों में कथानक का विकास पात्रों के सहज स्वाभाविक कार्यों द्वारा ही होता है। वास्तव में उसके उपन्यासों में पात्र स्वयं अपनी कहानी बनाते हैं।

इसके अन्य और भी अनेक उदाहरण पाये जाते हैं। प्रसिद्ध रूसी उपन्यासकार तुर्गेनेव के ‘फ्रांस एण्ड चिल्ड्रेन’ नामक उपन्यास में भी पात्र स्वयं ही कहानी का रूप लेते हैं। इसने इतना तो स्पष्ट ही है कि बड़े-बड़े उपन्यासकारों ने इस बात का अनुभव किया है कि कला में कृत्रिमता का आ जाना किसी भी कला को दूषित कर देता है।

विख्यात अमेरिकन प्रकृतिवादी उपन्यासकार टामसन डेबूर का कहना है—“सत्य, सुन्दरता, प्रेम और आशा, वीन-सी वस्तु है, यह मैं नहीं जानता और न इस पर मैं

विश्वास ही रखता हूँ। लेकिन फिर भी इनको मैं सन्देह की दृष्टि से नहीं देख सकता।”

डेजर जीवन के इन तत्त्वों को न समझने हुए भी इनका अनुसरण करता है और पला को कृत्रिमता और अमृत्युता से दूषित नहीं होने देता। इस प्रकार उपन्यासकार के उपन्यासों में भी प्रकृतिवाद का पूर्ण विकास हुआ है और साथ ही साथ उसके उपन्यासों में इस सिद्धान्त के गुण और अवगुण दोनों ही पाये जाते हैं। जो कुछ भी अवगुण डेजर के उपन्यासों में पाये जाते हैं, वे प्रकृतिवाद सिद्धान्त के दोष नहीं कहे जा सकते। यरनू वे लेखक की वर्णन-शैली के दोष हैं। जीवन की घटनाओं का उसने आवश्यकता से अधिक वर्णन किया है और कहीं-कहीं तो एक ही बात की कई बार आवृत्ति भी कर दी है। फिर भी यह मानना ही पड़ेगा कि गाल्सबर्दी के सर्व प्रसिद्ध उपन्यास ‘कट्टी हाउस’ के कथानक की सफलता तथा रोचकता का मुख्य भेय इसी सिद्धान्त को है।

फ्रान्स के प्रतिष्ठित उपन्यास-लेखक रोम्यों रोलाँ के ‘बीन किस्सॉफी’ में भी हम प्रकृतिवादी अंश देखते हैं। यद्यपि रोम्यों रोलाँ आदर्शवाद तथा यथार्थवाद का पूर्ण पक्षपाती है।

यराद्वी उपन्यासकार नेक्जो के ‘पेली दी कांकरर’ की प्रतिद्धि भी प्रकृतिवाद के ही कारण है। नेक्जो की सफलता तथा उसकी शक्ति इस बात पर निर्भर करती है कि वह मनुष्य-जीवन की सामान्य, अधम, मलिन तथा असम्प घटनाओं का भी वर्णन पूर्ण निष्कपटता और स्वाभाविक रूप से करता है। नेक्जो जीवन की छोटी से छोटी तथा बड़ी से बड़ी सभी घटनाओं को महत्त्वपूर्ण समझता है; क्योंकि उसका यह विश्वास है कि जीवन के अधम से अधम अनुभव भी आत्मा की उन्नति में सहायता प्रदान करते हैं।

प्रकृतिवादी सिद्धान्त में एक बात और विचारणीय है—प्रकृतिवादी लेखकों के सम्बन्ध में जैसा ऊपर हम लिख चुके हैं—कि लेखक को पात्र के जीवन की घटनाओं के सहज, स्वाभाविक अनुभवों पर तथा नियति पर निर्भर रहना पड़ता है।

प्रकृतिवादी उपन्यास-लेखक साथ ही साथ जीवन के अनुभवों का तथा भाग्यचक्र का बहुत ही सुन्दर चित्रण करते हैं। इसका सब से सुन्दर उदाहरण मार्शल प्राकस्ट के उपन्यासों में बहुत अधिकता से मिलता है। उसके उपन्यासों में नियतिवाद की भक्तक प्रायः प्रसाद जी की तरह सभी स्थानों पर प्रकट होती है।

यूरोपीय उपन्यासकारों ने नियति के चक्रों का दिग्दर्शन कई प्रकार से कराया है और मनुष्य के अन्तर्द्वन्द्व तथा उसकी आत्मा की प्रगति का भी पूर्ण विवेचन किया है। यूरोपीय साहित्य में इसका भी बहुत महत्त्व है। यदि हम इसी सिद्धान्त को हिन्दी उपन्यास साहित्य में खोजें तो एक नवीन आकृति में प्रसाद के उपन्यासों को पावेंगे।

‘कंकाल’ में लेखक ने उन्नीस पात्र-पात्रियों को लेकर एक ऐसे संसार की सृष्टि की है जो देखने में अत्यन्त पथभ्रष्ट है, उनका समाज में कोई स्थान नहीं है। समाज अपने

जोला ने स्पष्ट कहा है—“हम उपन्यासकार मानव-जीवन तथा उनकी मनोवृत्तियों की परीक्षा करने वाले न्यायाध्यक्ष हैं।”

मनुष्य का आचरण उसकी पैतृक शक्तियों तथा जीवन की और अन्य अवस्थाओं पर निर्भर करता है। उपन्यासकार को यह ज्ञात रहता है कि किसी एक निश्चित और पैतृक शक्ति वाला मनुष्य किसी एक अवस्था में निश्चित आचरण करेगा। इसलिए उपन्यासकार ऐसे पात्रों को चुनता है, जिनकी शक्तियों को वह जानता है और उन्हें किसी एक ऐसी अवस्था में डालकर उनके चरित्र का विवेचन तथा वर्णन करता है, जिससे वह अपने अभीष्ट परिणामों तक पहुँच सके। किन्तु ऐसे परिणाम स्वामायिक होते हैं। इन परिणामों तक पहुँचने के लिए उपन्यासकार को न तो घटना-क्रम का मनमाना उलट-पेर करना पड़ता है और न जीवन की यथार्थ तथा सत्य बातों का गला ही घोटना पड़ता है।

यह सिद्धान्त वैज्ञानिक दृष्टिकोण से उतना उपयुक्त नहीं है, जितना सौन्दर्य-विवेचना के विचार से। इसीलिए इन श्रेणी के उपन्यासकारों को पाश्चात्य देशों में विशेष महत्त्व दिया जाता है। वर्तमान यूरोपीय उपन्यास-साहित्य पर उनका बहुत अधिक प्रभाव पड़ा है। कथानक में जो कृत्रिमता प्रायः पाई जाती है, उसके विरुद्ध उन्होंने विद्रोह किया है। उनका विचार है कि किसी एक अभीष्ट परिणाम पर पहुँचने के लिए पात्र को अस्वामायिक तथा असत्य घटना-क्रम में डालना जीवन की सत्यता नष्ट करना है और एक स्वतन्त्रता से विकसित होने वाली वस्तु को, उसका यथार्थ वर्णन न करके निर्जीव बना देना है। इस प्रकार पात्र घटनाओं के आश्रित हो जाते हैं। और घटनाएँ पात्र पर निर्भर नहीं करती।

यह मानना पड़ेगा कि प्रकृतिवाद को एक प्रकार से जोला ने ही सर्वप्रथम सिद्धान्त का रूप दिया है। किन्तु इसके पूर्व भी कुछ उपन्यासकारों को इसके तत्व का पता लग चुका था। इङ्ग्लैंड का प्रसिद्ध उपन्यासकार डीलोपे इसका सबसे पूर्व प्रामाणिक उदाहरण है। वह चरित्र-प्रधान उपन्यासकार था। उसके ‘बारसेट शायर’ की कहानियों में प्रकृतिवाद की बहुत कुछ झलक दिखलाई पड़ती है। उसके प्रायः सभी उपन्यासों में कथानक का विकास पात्रों के सहज सामाजिक कार्यों द्वारा ही होता है। वास्तव में उसके उपन्यासों में पात्र स्वयं अपनी कहानी बनाते हैं।

इसके अन्य और भी अनेक उदाहरण पाये जाते हैं। प्रसिद्ध रूसी उपन्यासकार तुर्गनेव के ‘फ्राउस एण्ड चिल्ड्रेन’ नामक उपन्यास में भी पात्र स्वयं ही कहानी का रूप देते हैं। इससे इतना तो स्पष्ट ही है कि बड़े-बड़े उपन्यासकारों ने इस बात का अनुभव किया है कि कला में कृत्रिमता का आ जाना किसी भी कला को दूषित कर देता है।

विख्यात अमेरिकन प्रकृतिवादी उपन्यासकार टामसन डेनर का कहना है—“सत्य, सुन्दरता, प्रेम और आशा, जीवन-सी वस्तु है, यह मैं नहीं जानता और न इस पर मैं

विश्वास ही रखता हूँ। लेकिन फिर भी इनको मैं सन्देह की दृष्टि से नहीं देख सकता।”

डेज़र जीवन के इन तत्त्वों को न समझते हुए भी इनका अनुसरण करता है और कला को कृत्रिमता और अमृत्यता से दूषित नहीं होने देता। इस प्रकार उपन्यासकार के उपन्यासों में भी प्रकृतिवाद का पूर्ण विकास हुआ है और साथ ही साथ उसके उपन्यासों में इस सिद्धान्त के गुण और अवगुण दोनों ही पाये जाते हैं। जो कुछ भी अवगुण डेज़र के उपन्यासों में पाये जाते हैं, वे प्रकृतिवाद सिद्धान्त के दोष नहीं कहे जा सकते। वरन् वे लेखक की बर्णन-शैली के दोष हैं। जीवन की घटनाओं का उसने आवश्यकता से अधिक बर्णन किया है और कहीं-कहीं तो एक ही बात को कई बार आवृत्ति भी कर दी है। फिर भी यह मानना ही पड़ेगा कि गाल्सवर्थों के सर्व प्रसिद्ध उपन्यास ‘कद्दी हाउस’ के कथानक की सफलता तथा रोचकता का मुख्य भेद्य इसी सिद्धान्त को है।

मानस के प्रतिष्ठित उपन्यास-लेखक रोम्यों रोलों के ‘जीन क्रिस्टोफी’ में भी हम प्रकृतिवादी अंश देखते हैं। यद्यपि रोम्यों रोलों आदर्शवाद तथा यथार्थवाद का पूर्ण पक्षपाती है।

यरास्वी उपन्यासकार नेक्जो के ‘पेली दी कांकरर’ की प्रसिद्धि भी प्रकृतिवाद के ही कारण है। नेक्जो की सफलता तथा उसकी शक्ति इस बात पर निर्भर करती है कि वह मनुष्य-जीवन की सामान्य, अधम, मलिन तथा असम्भ घटनाओं का भी बर्णन पूर्ण निष्कपयता और स्वाभाविक रूप से करता है। नेक्जो जीवन की छोटी से छोटी तथा बड़ी से बड़ी सभी घटनाओं को महत्त्वपूर्ण समझता है; क्योंकि उसका यह विश्वास है कि जीवन के अधम से अधम अनुभव भी आत्मा की उन्नति में सहायता प्रदान करते हैं।

प्रकृतिवादी सिद्धान्त में एक बात और विचारणीय है—प्रकृतिवादी लेखकों के सम्बन्ध में जैसा ऊपर हम लिख चुके हैं—कि लेखक को पात्र के जीवन की घटनाओं के सहज, स्वाभाविक अनुभवों पर तथा नियति पर निर्भर रहना पड़ता है।

प्रकृतिवादी उपन्यास-लेखक साथ ही साथ जीवन के अनुभवों का तथा भाग्यचक्र का बहुत ही सुन्दर चित्रण करते हैं। इसका सब से सुन्दर उदाहरण मार्शल प्राऊस्ट के उपन्यासों में बहुत अधिकता से मिलता है। उसके उपन्यासों में नियतिवाद की क्लृप्त प्रायः प्रसाद जी की तरह सभी स्थानों पर प्रकट होती है।

यूरोपीय उपन्यासकारों ने नियति के चक्रों का दिग्दर्शन कई प्रकार से कराया है और मनुष्य के अन्तर्द्वन्द्व तथा उसकी आत्मा की प्रगति का भी पूर्ण विवेचन किया है। यूरोपीय साहित्य में इसका भी बहुत महत्त्व है। यदि हम इसी सिद्धान्त को हिन्दी उपन्यास साहित्य में खोजें तो एक नवीन आकृति में प्रसाद के उपन्यासों को पावेंगे।

‘कंकाल’ में लेखक ने उन्नीस पात्र-पात्रियों को लेकर एक ऐसे संसार की सृष्टि की है जो देखने में अत्यन्त पथभ्रष्ट है, उनका समाज में कोई स्थान नहीं है। समाज अपने

धार्मिक और सामाजिक आदर्शों में कितना पाखंड बटोरकर अपने अस्तित्व को स्थायी बनाये हुए है, जिसमें पतन और पथ-भ्रष्टता की परिभाषा इतनी जटिल है कि परिस्थितियों और कुचक्र द्वारा पददलित प्राणियों के लिए कोई स्थान नहीं।

उपन्यास में दस स्त्री चरित्र और नौ पुरुष चरित्रों का निर्माण हुआ है। शेष कुछ पात्र इन चरित्रों को स्पष्ट और उन पर प्रकाश डालने के लिए घटना-क्रम के अनुसार कहीं-कहीं प्रकट होते हैं, किन्तु उनका कोई महत्त्वपूर्ण स्थान नहीं।

कथा भाग—भीचन्द्र अमृतसर के व्यवसायी हैं, धन के लोभ में उन्हें कुछ नहीं दिखाई पड़ता। सन्तान की लालसा, साधु-सन्यासियों की भक्ति-पूजा में उनकी पत्नी किशोरी कुचरित्र हो जाती है, मठाधीश देवनिरंजन उसका शिकार होता है, बाल्यकाल में वे दोनों साथ खेले थे, घटनाचक्र से फिर उनका समागम होता है, उसकी बलपना में किशोरी सम्मुख आती है और वह अत्यन्त अधीर होकर उसकी आराधना करने लगता है। जगत तो मिथ्या है ही, इसके जितने कर्म हैं, वे भी माया हैं, प्रमाता जीव भी प्राकृत है, क्योंकि वह भी अपना प्रकृति है, जब विश्व मात्र प्राकृत है, तो इसमें अलौकिक अभ्यास कहाँ ! यही खेल यदि जगत बनाने वाले का है तो वह मुझे भी खेलना चाहिए।

भीचन्द्र किशोरी का हरिद्वार में ही रहने का प्रबन्ध कर स्वयं अमृतसर में रहने लगा। इधर निरंजन और किशोरी का प्रलय चल रहा था। कुछ दिनों बाद भीचन्द्र आया। मान मानव हुआ। किशोरी उनके साथ चली गई। किशोरी के आश्रम में रहने वाली विधवा रामा वहीं रह गई। निरंजन के मनोरंजन के लिए यही एक साधन बनकर प्रस्तुत हुई।

पन्द्रह वर्ष बाद, काशी में ग्रहण था। विधवा रामा अब निरंजन के मंडारी के साथ सधवा होकर अपनी कन्या तारा को लेकर आई थी। मीढ़ के धक्के में पड़कर अपनी माता और साधियों से अलग हो जाती है। अन्त में एक कुटनी के चक्र में पड़कर उसे बेरया बनना पड़ता है।

हर्यसेवक मंगलदेव का उसका सामना हुआ था, किन्तु संकोच और लज्जा के कारण एक सुवती को वह न बचा सका। फिर बेरया होने पर एक दिन ललनक में उससे भेंट होती है। मंगल उसके आकर्षण में पड़ जाता है। शुलेवार बेरयावृत्ति के उपयुक्त नहीं, वह सुरक्षित रहती है। मंगल के साथ एक दिन वह भाग जाती है। दोनों हरिद्वार में रहते हैं। मंगल आर्य-समाज के वातावरण में जीवनोपरजन करता है। दोनों सुख से रहते हैं। दोनों का विवाह होने वाला ही था कि एक दिन चाची; नन्दो के मुँह से यह सुनकर कि तारा की मौत भी दुरचरित्र थी, मंगल को धृष्टा होती है। विवाह की पूरी तैयारी हो जाने पर उसी दिन मंगल चुपचाप भाग जाता है।

उधर अनाथ तारा गर्भवती होकर भटकती है। उसे कोई सहारा नहीं। चाची के यहाँ कई महीने कटते हैं। फिर आत्महत्या करने के लिए तारा प्रयुक्त होती है। किन्तु एक सन्ध्या उसे कहता है कि आत्म-हत्या करना पाप है।

तारा कहती है—पाप कहाँ है, पुण्य किसका नाम है मैं नहीं जानती। सुख खोजती रही, दुःख मिला, दुःख ही यदि पाप है तो मैं उससे छूटकर सुख की मौत मर रही हूँ, तअः मरने दो।

अन्त से अतफल होकर तारा कष्ट के दिन व्यतीत करती है। अस्पताल में उसे पुत्र उत्पन्न होता है।

दूसरी बार फिर गंगा में डूबने पर भी उसके प्राण न गये। एक महात्मा के द्वारा वह बचाई गई।

हरिद्वार से जाने के छः मास बाद किशोरी को एक पुत्र उत्पन्न हुआ, तमी से भीचन्द्र की धृष्टा बढ़ती गई। बहुत सोचने पर भीचन्द्र ने यह निश्चय किया कि किशोरी काशी जाकर अपनी जारज सन्तान के साथ रहे और उनके खर्च के लिए वह कुछ भेजा करे। पुत्र पाकर किशोरी पति से वंचित हुई।

किशोरी के दिन अच्छी तरह बीतने लगे। देवनिरंजन भी कभी-कभी काशी आ जाते। किशोरी के यहाँ ही भंडारा होता।

किशोरी का पुत्र विजयचन्द्र स्कूल में पढ़ता था। एक दिन घोड़े पर से गिरते-गिरते उसे मंगलदेव ने बचाया। तमी से उन दोनों की मैत्री हो गई। आर्थिक कठिनाई के कारण मंगल उपवास कर रहा था। अन्त में विजय के अनुरोध करने पर वह विजय के साथ उसके घर रहने लगा।

उस दिन भंडारा था। अछूत भूले पतल पर दूट रहे थे। एक राह की यकी हुई भूली दुर्बल युवती भी वहाँ पहुँची। उसी भूल की, जिससे वह स्वयं अराक्त हो रही थी, यह वीमत्स लीला थी। वह सोच रही थी—क्या संसार भर में पेट की उमाला, मनुष्य और पशुओं को एक ही समान सताती है। वे भी मनुष्य हैं और इसी धार्मिक भारत के मनुष्य हैं, जो कुत्तों के मुँह के टुकड़े भी छीनकर खाना चाहते हैं। मीटर जो पुण्य के नाम पर—धर्म के नाम पर गुलबर्गे उड़ा रहे हैं, उसमें वास्तविक भूलों का किना भाग है, यह पतलों के लूटने का दृश्य बतला रहा है। भगवान् तुम अन्तर्पामी हो।

वह अनाथिनी दुःखिनी किशोरी के आश्रय में रहने लगी। उसका नाम यमुना है। प्रभात के समय वह मालतीकुञ्ज की पत्थर की चौकी पर बैठी है। नीड़ में से निकलते हुए पक्षियों के कलरव को वह आश्रय से सुन रही थी। वह समझ न सकती थी कि उन्हें क्यों उल्लास है। संसार में प्रवृत्त होने की इतनी प्रमत्तता क्यों। दो-दो दाने बीनकर ले आने और जीवन को लम्बा करने के लिए इतनी उत्कण्ठा।

इतना उत्साह ! जीवन इतने सुख की वस्तु है !

उस दिन विजय, मंगल, किशोरी और दाम्नी यमुना सभी बचरे पर बैठकर गंगा की धारा में बह रहे थे। पार, रेतों पर बचरा लगा। स्नान करके ज्योंही यमुना उठी, मंगल ने सादस से पूजा—तारा तुम्हीं हो !

उसने कहा—तारा मर गई, मैं उसकी प्रेतात्मा हूँ।

मंगल ने हाथ जोड़कर कहा—तारा ! मुझे क्षमा करो।

तारा कहती है—हम लोगों का इसी में बल्ल्याण है कि एक दूसरे को न पहचानें और न एक दूसरे की राह में आड़ें, क्योंकि दोनों को किसी दूसरे का अवलम्ब है।

विजय उन दोनों को धातें करते देखता है। उसकी आँखें क्षण भर में लाल हो जाती हैं। इस घटना का प्रभाव इतना पड़ता है कि विजय तीन दिन तक डर में पड़ा रहता है।

मंगलदेव न जाने कैसी बरूपना से उन्मत्त हो उठता है। हिसक मनोवृत्ति जाग जाती है। उसे दमन करने में वह असमर्थ था। दूसरे दिन बिना किसी से कहे-सुने मंगल चला गया।

तीर्थयात्रा के लिए किशोरी विजय और यमुना के साथ मथुरा चली जाती है।

एक दिन पाप पुण्य पर अपना मत प्रकट करते हुए विजय कहता है—पाप और कुब नही है यमुना, जिन्हें हम क्षिपाकर किया चाहते हैं, उन्हीं कर्मों को पाप कह सकते हैं, परन्तु समाज का एक बड़ा भाग उसे यदि व्यवहार्य बना दे तो वही कर्म हो जाता है, धर्म हो जाता है। देखती नहीं हो, इतने विरुद्ध मत रखने वाले संसार के मनुष्य अपने-अपने विचारों में धार्मिक बने हैं, जो एक के यहाँ पाप है वही तो दूसरे के लिए पुण्य है।

विजय के मन में द्वन्द्व चल रहा था। उन्हीं दिनों एक अलहद्द बाल-विधवा तद्वर्ण बालिका घण्टी उन लोगों से परिचित होती है। घण्टी परिहास करने में बड़ी निर्दय थी।

मंगलदेव भी आठ बालकों को लेकर श्रृष्टिकुल बनाये था। वह सहायता के लिए किशोरी के यहाँ आता है। किशोरी और निरंजन ने उसे घर बनवा देने और वस्त्र इत्यादि की सहायता का वचन दिया।

सब का मन इस घटना से हलका था, पर यमुना अपने मारी हृदय से बार-बार यही पूछती थी कि इन लोगों ने मंगल को जलपान करने तक को न पूछा, इसका कारण क्या उसका प्रार्थी होकर आना है।

विजय अपने हृदय का रहस्य यमुना के सम्मुख एक दिन खोलता है। वह कहता है—तुम मेरी आराध्यदेवी हो—सर्वस्व हो।

किन्तु यमुना कहती है—मैं दया की पात्री एक बहन होना चाहती हूँ।

विजय का यौवन उत्कृष्ट भाव से बढ़ रहा था। घण्टी आकर उसमें सबीबता ले आने का प्रयत्न करती है, परन्तु जैसे ही जैसे एक खंडहर की किसी भग्न प्राचीर पर बैठा हुआ पपोहा कमी बोल दे।

घण्टी को साथ लेकर विजय घूमता है। दोनों में घनिष्ठता बढ़ जाती है। भेद खुलने पर घण्टी कहती है—मैं क्या जानूँ कि लज्जा किसे कहते हैं?

किशोरी मधुरा से काशी चली जाती है। यमुना गोष्वागी कृष्णशरण के आश्रम में रहने लगती है।

घटनाग्रस्त एक दिन तांगे पर घण्टी और विजय घूमने निकलते हैं। उस दिन तांगे वाले के पड़यन्त्र से आक्रमण होता है। घण्टी को चोट लगती है। चर्च के पास ही दुर्घटना के कारण पादरी जान और बाधम का सहारा मिलता है। विजय और घण्टी वहीं कुछ दिन रहते हैं। सरला और ललितिका दो हिन्दू महिलाएँ ईसाई हो गई थीं। वहीं एक दिन अंधे भिलारी द्वारा शत होता है कि घण्टी की माता का नाम नन्दो है।

सरला और विजय से बातें होते हुए यह रहस्य भी खुलता है कि मंगल के गले में जो यन्त्र था और जिसे विजय को मंगल ने एक बार बेचने के लिए दिया था, वह यन्त्र मंगल के वंश का रत्ना-कवच था। उसी के आधार पर मंगल सरला का पुत्र प्रमाणित होता है।

वृन्दावन के समीप एक छोटा-सा श्रीकृष्ण का मन्दिर है। गोस्वामी कृष्णशरण उस मन्दिर के अर्चक, एक साठ-पैंसठ बरस के तपस्वी पुष्य हैं। किशोरी से अलग होकर यमुना अब वहीं रहती है। मंगलदेव भी अब गोस्वामी जी की गुरु के रूप में मानता है। आश्रम में कृष्ण-कथा प्रायः होती है। घण्टी और विजय भी कभी उस कथा में सम्मिलित होते हैं। एक दिन गोस्वामी जी से विजय घण्टी से ब्याह करने के सम्बन्ध में अनुमति चाहता है।

गोस्वामी जी कहते हैं—यदि दोनों में परस्पर प्रेम है तो भगवान् को साक्षी देकर तुम परिणय के पवित्र बन्धन में बँध सकते हो।

किन्तु सहसा यमुना ने कहा—विजय बाबू, यह ब्याह आप केवल अहंकार से करने जा रहे हैं। आपका प्रेम घण्टी पर नहीं है।

सब आश्चर्य में थे। बूढ़ा पादरी जान, सरला, ललितिका, विजय और घण्टी सब लोग वहाँ से तांगे पर चले आये।

किशोरी और निरंजन काशी लौट आये थे, परन्तु उन दोनों के हृदय में शान्ति नहीं थी। क्रोध से किशोरी ने विजय का विरस्कार किया। फिर भी सहज मातृ-स्नेह विद्रोह करने लगा। निरंजन से भगदा बढ़ने लगा। दोनों में अनबन रहने लगी।

निरंजन छगकर जाने का निश्चय कर लेता है। किशोरी कहती है—तो रोक्ता कौन है, बाओ; परन्तु जिनके लिए मैंने सब कुछ छो दिया है, उसे तुम्हीं ने मुझ से छीन लिया— उसे देकर जाओ। बाओ तपस्या करो, तुम फिर महात्मा बन जाओगे। मुना है, पुरुषों के तप करने से घोर कुट्टमों को भी भगवान् तूमा बरके उन्हें दर्शन देते हैं। पर मैं हूँ स्त्री जाति, मेरा वह भाग्य नहीं, मैंने जो पाप बटोरा है; उसे ही मेरे गोद में फेंकते बाओ।

निरंजन बिना एक शब्द कहे स्टेशन चला गया।

उसी दिन श्रीचंद्र अपनी प्रेयसी चंदा और उसकी लड़की लाली को लेकर काशी आते हैं, दोनों ने समझौते का मार्ग चुलता है।

विजय के प्रति घण्टी के मन में भी तर्क चलता है। वह कहती है—हिन्दू स्त्रियों का समाज ही कैसा है, उसमें कुछ अधिकार हो तब तो उसके लिए कुछ सोचना-विचारना चाहिए। और वहाँ अन्ध अनुसरण करने का आदेश है वहाँ प्राकृतिक, स्त्री-जनोचित, प्यार कर लेने का जो हमारा नैसर्गिक अधिकार है—जैसा कि घटनाग्रथ, प्रायः स्त्रियों किया करती हैं—उसे क्यों छोड़ दूँ? यह कैसे हो, क्यों हो? इसका विचार पुरुष करते हैं। वे करें, उन्हें विश्वास बनाना है, कौड़ी-पाई लेना रहता है और स्त्रियों को भरना पड़ता है।

विजय सोचता है कि यह हँसमुख घण्टी संसार के सब प्रश्नों को सहल किये बैठी है।

घण्टी कहने लगती है—तुम ग्याह करके यदि उसका प्रतिदान किया चाहते हो तो भी मुझे कोई चिन्ता नहीं। यह विचार तो मुझे कभी सताता ही नहीं। मुझे जो करना है वही कहती हूँ, करूँगी भी। धूमोगे तो धूमूँगी; पिलाओगे तो पीऊँगी; दुलार करोगे तो हँस लूँगी; दुइराओगे तो रो दूँगी। स्त्री को इन सभी वस्तुओं की आवश्यकता है। मैं इन सबों को समभाव से ग्रहण करती हूँ और करूँगी।

नौका-बिहार से जैसे ही विजय और घण्टी उतरे थे, वैसे ही एक भीषण दुर्घटना हो गई। घण्टी को मगा ले जाने के लिए जो पड़्यन्व चल रहा था, वे ही लोग सम्मुख आ जाते हैं। दन्द्र होता है। विजय एक पुरुष का गला टबाकर उसका प्राण ले लेता है। 'खूल हो गया है तुम यहाँ से दृष्ट चलो'—कहते हुए बायम घण्टी को लेकर चला जाता है। उसी समय स्नान के लिए निकली हुई यमुना वहाँ उपस्थित होती है। निरंजन पहले ही से उसके पोल्ले-पोल्ले सब देख-सुन रहा था।

विजय भयभीत हुआ। मृत्यु जब तक कल्पना की दस्तु रहती है तब तक चाहे उसका जितना प्रत्याख्यान कर लिया जाय, परन्तु यदि वह सामने हो?

निरंजन और यमुना के समझने पर विजय नाव पर बैठकर निकल जाता है।

लतिका और बायम का सम्बन्ध-विच्छेद होता है। सरला उसे समझाती है—
दुःख के लिए, सुख के लिए, जीवन के लिए और मरण के लिए इसमें शिथिलता न
आनी चाहिए। आपत्तियों वायु की तरह निकल जाती हैं; सुख के दिन प्रकाश के सदृश
पश्चिमी समुद्र में भागते रहते हैं। समय काटना होगा, और यह भ्रुव सत्य है कि दोनों
का अन्त है।

लतिका और सरला चर्च का आश्रय छोड़कर गोस्वामी कृष्णशास्त्र के आश्रय में
जाती हैं।

घण्टी उधेड़-धुन में लगी थी। वह मन ही मन कहती है—मैं भीख मोंगकर
छाती थी, तब मेरा कोई अपना नहीं था। लोग दिसलगी करते और मैं हँसती, हँसाकर
हँसती। मुझे विरवास हो गया कि इस विचित्र भूतल पर हम लोग केवल हँसी की
लहरों में हिलने-डोलने के लिए आये हैं।...पर उस हँसी ने रंग पलट दिया, वही हँसी
अपना कुछ और उद्देश्य रखने लगी। फिर विजय, धीरे-धीरे जैसे साबन की हरियाली पर
प्रमात का बादल बनकर छा गया। मैं नाचने लगी मयूरी-सी। और अथ यौवन का मेघ
बरतने लगा। नियति चारों ओर से दबा रही थी। लो मैं चली, बायम... उस पर भी
लतिका रोती होगी। अरे-अरे मैं हँसाने वाली सबको हँसलाने लगी। मैं उसी दिन धर्म
से च्युत हो गई...

फतहपुर-सीकरी से अजमेरा जाने वाली सड़क के छूने अंचल में एक छोटा-सा
जंगल है। वहाँ डाकू बदन गूजर के यहाँ विजय अपना दिन काटता है। गाला बदन की
लड़की है। गाला एक मुसलमानी स्त्री से उत्पन्न हुई थी। गाला और विजय की
घनिष्ठता अधिक बढ़ने लगी। यह देखकर बदन गूजर ने एक दिन नये (विजय का नया
नाम) से कहा—नये! मैं तुमको उपयुक्त समझता हूँ। गाला के जीवन की धारा सरल
पथ से बहा ले चलने की क्षमता तुम में है।

किन्तु गाला भेद-भरी दृष्टि से इसे अस्वीकार करती है, यह कहकर कि मैं अपने
यहाँ पले हुए मनुष्य से कभी ब्याह न करूँगी।

मंगलदेव अपने मानसिक हलचल के कारण वृन्दावन से आकर उसी जंगल के
एक प्रांगण में गूजर बालकों की एक पाठशाला खोलता है। गाला के यहाँ भी कभी-कभी
सहायता के लिए आता है।

मंगल एक दिन शून्य पथ पर निर्दोश चला जा रहा था। चिन्ता जब अधिक
हो जाती है, तब उसकी शाखा-प्रशाखाएँ इतनी निकलती हैं कि मस्तिष्क उनके साथ
दौड़ने में थक जाता है। किसी विशेष चिन्ता की वास्तविक शुद्धता छुटा होकर विचार
करने की यांत्रिक और चेतना वेदना-विहीन बना देती है। तब, पैरों से चलने में, मस्तिष्क
से विचार करने में, कोई विशेष भिन्नता नहीं रह जाती। मंगलदेव की वही अवस्था थी।

मार्ग में गाला और उसके पिता से उसकी मेंट होती है। दोनों को वह पाठशाला दिखलाता है। बालिकाओं के लिए वह एक विभाग खोलने के लिए योजना रखता है। गाला पढ़ी-लिखी है। अतएव वह योग्यता से यह कार्य कर सकती है। मंगल की योजना में इसका संकेत है।

विजय के जिस खून के मुकदमे में यमुना स्वयं विजय को बचाने के लिए फँसती है, न्यायालय में वह विचित्र मुकदमा चला रहा था। चिरंजन ने घन से काफ़ी सहायता की।

मंगलदेव की पाठशाला में अब दो विभाग हैं—एक लड़कों का और दूसरा लड़कियों का। गाला लड़कियों की शिक्षा का प्रबन्ध करती है। वह अब एक प्रभावशालिनी गंभीर युवती दिखलाई पड़ती—जिसके चारों ओर पवित्रता और ब्रह्मचर्य का मण्डल घिरा रहता। बहुत से लोग को पाठशाला में आते थे इस जोड़ी की आश्चर्य से देखते।

मंगल श्रुत्वाबन से कई दिनों बाद लौटा। उसने यमुना के उस मुकदमे का विवरण बतलाया।

गाला कहती है—स्त्री जिससे प्रेम करती है, उसी पर सरबस बार देने को प्रस्तुत हो जाती है, यदि वह भी उसका प्रेमी हो तो। स्त्री वय के हिसाब से सदैव 'शिशु-कर्म' में बयस्क और अपनी असहायता में निरीह है। विधाता का ऐसा ही विधान है।

मंगल कहता है—उसका कारण प्रेम नहीं है, जैसा तुम समझ रही हो।

गाला ने एक दीर्घ निःश्वास लिया। उसने कहा—नारी-जाति का निर्माण विधाता की एक भुँ मलाहट है। मंगल! उससे संसार भर के पुण्य लेना चाहता है, एक माता ही कुछ सहायभूति रखती है, इसका कारण है उसका भी स्त्री होना।

घटनाक्रम के अनुसार गोस्वामी कृष्णशरण के आश्रम में मंगल, गाला, यमुना, लतिका, नन्दी, घण्टी, चिरंजन सभी उपस्थित होते हैं। भारत-संघ का स्थापन होता है। सेवा-धर्म जिम्मा प्रधान उद्देश्य है।

यमुना अन्त में इस मुकदमे में निर्दोष समझकर छोड़ दी जाती है। सरला को उसका पुत्र मंगलदेव मिल जाता है। एक दिन स्नान करने के लिए आते हुए लतिका और यमुना में बातें होती हैं।

“जब मैं स्त्रियों के ऊपर दया दिलाने का उत्साह पुण्यों में देखती हूँ, तो जैसे कट जाती हूँ। ऐसा जान पड़ता है कि वह सब कोलाहल, स्त्री-जाति की लज्जा की मेघमाला है। उसकी असहाय परिस्थिति का वर्ण उपहास है।” यमुना ने कहा—

लतिका कहती है—पुरुष नहीं जानते कि स्नेहमयी रमणी सुविधा नहीं चाहती, वह हृदय चाहती है। पर मन इतना भिन्न उपकरणों से बना हुआ है कि समझौते पर ही संसार के स्त्री-पुरुषों का व्याहार चलता हुआ दिग्विद देता है—..... हम स्त्रियों के भाग्य में लिपटा है कि उड़कर भागते हुए पत्नी के पीछे, पारा और पानी से भरा हुआ

पिंजरा लिये घूमती रहें !

यमुना ने कहा—कोई समाज और धर्म स्त्रियों का नहीं बहने ! सब पुरुषों के हैं !
सब हृदय को कुचलने वाले क्रूर हैं, फिर भी मैं समझती हूँ कि स्त्रियों का एक धर्म है,
वह है आघात सहने की क्षमता रखना ।

भारत-संघ की स्थापना हो गई । निरंजन ने अपने भाषण में कहा—भगवान की
विभूतियों को समाज ने बाँट लिया है, परन्तु जब मैं स्वार्थियों को भगवान पर भी अधिकार
जमाये देखता हूँ तो मुझे हँसी आती है—और भी हँसी आती है उस समय जब कि उस
अधिकार की घोषणा करके दूसरों को बे छोटा, नीच और पतित ठहराते हैं...

मंगलदेव कहता है—सुखार सौन्दर्य का साधन है । सम्पत्ता सौन्दर्य की जिज्ञासा
है । शारीरिक और अलंकारिक सौन्दर्य प्राथमिक है, चरम सौन्दर्य मानसिक सुधार का है ।
मानसिक सुधारों में सामूहिक भाव कार्य करते हैं । समाज को सुरक्षित रखने के लिए
उसके संघटन में स्वाभाविक मनोवृत्तियों की सत्ता स्वीकार करनी होगी । उसके लिए एक
पथ देना होगा । समस्त मार्कात्तिक शासंत्ताओं की पूर्ति आपके आदर्श में होनी चाहिए ।

निरंजन के प्रयत्न और कृष्णशरण के आदेशानुसार गाला का विवाह मंगल के
माथ हो जाता है । यमुना अपने भाई भिलारी विजय को लेकर काशी चली जाती है ।
घण्टी, सरला, लतिका इत्यादि आश्रम में ही रहते हुए सेवा-मार्ग ग्रहण करती हैं ।

किशोरी श्रीचन्द्र के साथ ही रहती है । किशोरी के मन में फिर भी शान्ति नहीं ।
एक दिन उसे निरंजन का एक पत्र मिलता है, उसमें अपना हृदय खोलकर वह अपने
अपराधों को स्वीकार करते हुए किशोरी को सान्त्वना देता है । वह लिखता है—मर्मव्यथा
से व्याकुल होकर गोस्वामी कृष्णशरण से जब मैंने अपना सब समाचार सुनाया, तो
उन्होंने बहुत देर तक चुप रहकर यही कहा—निरंजन भगवान् ज्ञाता करते हैं । मनुष्य
भूलें करता है, इसका रहस्य है मनुष्य का परिमित ज्ञानभाव; सत्य इतना विराट है कि
हम क्षुद्र जीव व्यावहारिक रूप में उसे सम्पूर्ण ग्रहण करने में प्रायः असमर्थ प्रमाणित होते
हैं । जिन्हें हम परम्परागत संस्कारों के प्रकाश से कलंकमय देखते हैं वे ही क्षुद्र ज्ञान में,
सत्य दृष्टि तो मुझे कुछ आश्चर्य न होगा ।

किशोरी न्याय और दण्ड देने का टकोसला तो मनुष्य भी कर सकता है, पर ज्ञान
में भगवान् की शक्ति है । उसकी सवा है । महता है । सम्भव है कि इसी लिए सबके ज्ञान
के लिए, वह महाप्रलय करता हो ।

किशोरी के मन में घोर अशान्ति है । अपने दत्तक पुत्र मोहन से उसे सन्तोष न
हूँ । विजय के प्रति वह व्याकुल रहती है । वह रोग-यौषा पर पड़ जाती है ।

यमुना काशी आकर किशोरी के यहाँ फिर दासी के रूप में प्रवेश करती है ।
रहस्य छुलना है । मोहन उसी का पुत्र है, यमुना उसकी दासी बनकर कुछ शान्ति पाती

है। विजय कंगालों की श्रेणी में सड़क पर पड़ा टिन कादता है। किशोरी की मरणावस्था बताकर यमुना विजय को श्रीचन्द्र के यहाँ ले जाती है। श्रीचन्द्र उसे भिक्षारी ही समझता है, विजय किशोरी को देखकर लौट आता है। किशोरी का अन्त होता है।

कुछ दिनों के बाद उन कंगाल मनुष्यों के साथ जीवन व्यतीत करते हुए सड़सा एक दिन विजय मरता है। घण्टी, मंगल, गाला उस दिन सब संघ के जलूस में थे। घटना-स्थान पर मंगल, गाला, घण्टी, यमुना और श्रीचन्द्र रहते हैं।

स्वयंसेवकों की सहायता से उसका मृतक-संस्कार करवाने का प्रबन्ध हुआ।

मनुष्य के हिसाब-किताब में काम ही तो बाकी पड़े मिलते हैं—कहकर घण्टी सोचने लगी। फिर उस रात की दोन-दशा मंगल को संश्लेष से दिखलाई।

मंगल ने देखा—एक स्त्री पास ही मलिन यसन में बैठी है। उसका धूपट आँतुओं से भीग गया है, और निराश्रय पड़ा है एक—कंकाल।

ऊपर कंकाल उपन्यास का जो कथा भाग संक्षेप में दिया गया है उसमें अधिकतर यही ध्यान रखा गया है कि प्रधान पात्र-पात्रियों की वास्तविक मनोवृत्तियों का प्रदर्शन किया जाय। जिसमें पाठकों को उनके हृदय की बर्तें सरलता से समझने में सुविधा हो।

कंकाल में धार्मिक सूत्र बाँधकर सामाजिक दृष्टिकोण रखा गया है। अतएव कथा का आरम्भ और अन्त, प्रयाग, हरिद्वार, मथुरा, वृन्दावन, अयोध्या और काशी आदि प्रमुख तीर्थ-स्थानों में ही होता है।

कंकाल लेखक का प्रथम उपन्यास है। पात्रों में प्रतिद्वन्द्विता चलाकर कथा को आकर्षक बनाने का प्रयत्न स्वाभाविक ही है। संसार के अधिकांश उपन्यासों में पात्रों में प्रतिद्वन्द्विता चलाकर कथा को रोचक और कौतुहलपूर्ण बनाने की प्रणाली प्रचलित है। यदि विश्व साहित्य के समस्त उपन्यासों की छानबीन की जाय तो यही निष्कर्ष निकलेगा कि दो स्त्री और एक पुरुष अथवा दो पुरुष और एक स्त्री को लेकर ही प्रतिद्वन्द्विता की भावना प्रकट करने का उद्देश्य लेखकों ने सम्मुख रखा है। भारतीय कथा-साहित्य में बंकिम बाबू के 'विप्लव' के बाद यही धारा बही है।

कंकाल में भी पहले तारा को लेकर मंगल और विजय में यही भावना जाग्रत होती है। विजय तारा से निराश होकर घण्टी के पास में बँधता है। फिर गाला को लेकर विजय और मंगल का वही मानसिक द्वन्द्व चलता है। अतएव जब विजय जैसा युवक तीन-तीन नवयुवतियों के प्रेम में निमग्न रहता है, तो कथानक अपने आप आकर्षण की भूमि पर बेग से बढ़ेगा, इसमें कोई सन्देह नहीं।

टेक्निक के सञ्ज्ञान से लेखक ने इस उपन्यास में काफी स्वतन्त्रता से काम लिया है। जिस तरह नियमित रूप में परिच्छेदों का क्रम उपन्यास में रहता है, वैसा न करके अपनी सुविधानुसार ही लेखक ने उनका क्रम रखा है।

उपन्यासों में प्रायः देखा जाता है कि एक हीरो (प्रधान नायक) और एक हीरोइन (प्रधान नायिका) को लेकर ही उपन्यास चलता है, किन्तु कंकाल में ऐसा नहीं है। 'वेनटी फेयर' की तरह यह पूर्ण रूप से नहीं कहा जा सकता कि मंगल और विजय में कौन प्रधान है ? दोनों का चरित्र जोरदार है, वैसे ही तारा और घण्टी में भी समानता है, यह ठीक है कि तारा का चित्रण अधिक मार्मिक है, उसमें गम्भीरता और त्याग अधिक है, घण्टी में वास्तविकता और हँसोड़ उद्दण्डता का प्रदर्शन है।

कंकाल में भी नियति का प्रभाव उपस्थित हो जाता है, जैसे निरंजन का मठाधीश हो जाना, गाला को डाके का घन मिलना, श्रीचन्द्र को चन्दा द्वारा आर्थिक सहायता मिलनी, मोहन का श्रीचन्द्र का दत्तक पुत्र होना इत्यादि।

गोस्वामी कृष्णशरण का धार्मिक व्याख्यान, गाला की माता की कहानी दोनों कुछ विरोध आकर्षक नहीं, ऐसा प्रतीत होता है कि उपन्यास में इतना अंश किसी तरह रल दिया गया है, टेक्निक के अनुसार भी यह उपयुक्त नहीं जँचता। मैंने कंकाल सुनने के बाद अपना यही मत प्रसाद जी के सम्मुख रखा था। किन्तु लेखक को जो उपयुक्त जँचे वही ठीक है, उसकी स्वतन्त्रता में कौन बाधक हो सकता है ? -

कंकाल में कृष्णशरण को छोड़कर सभी चरित्र यथार्थवादी भूमि पर उत्पन्न हुए हैं। समाज का नमन रूप इतने वास्तविक दृष्टिकोण से रखा गया है कि उसे देखकर आदर्शवादी अवश्य ही अपना मुँह विकृत कर लेंगे। लेकिन मुझे तो सबसे बड़ा आश्चर्य तब हुआ, जब कंकाल की आलोचना करते हुए प्रेमचन्द जी ने लिखा था—घण्टी का चरित्र बहुत ही सुन्दर हुआ है। उसने एक दीपक की भाँति अपने प्रकाश से इस रचना को उज्ज्वल कर दिया है। अस्वहृदयन के साथ जीवन पर ऐसी तात्त्विक दृष्टि, यद्यपि पढ़ने में कुछ अस्वाभाविक मालूम होती है, पर यथार्थ में सत्य है। विरोधों का मेल जीवन का पट्ट रहस्य है।

कहना न होगा कि घण्टी का चरित्र सबसे अधिक यथार्थवादी दृष्टिकोण से किया गया है।

वर्तमान योरोपीय उपन्यासों में सत्यता के नाम पर वास्तविक चित्रण करने में कुछ यथार्थवादी लेखकों को हिचकने की आवश्यकता नहीं पड़ती। मैंने नावें के विख्यात लेखक नेट हेमसन् का 'दी रोड् लीड्स ऑन' उपन्यास पढ़ा। उसमें नायक की माता के दुश्चरित्रता का वर्णन उसकी पत्नी उमसे कर रही है और अपनी माता के कुचरित्रों को नायक भली भाँति जानता है, फिर भी उसके व्यवहार और स्नेह में अन्तर नहीं दिखलाई पड़ता। लेकिन कंकाल में लेखक ऐसा नहीं करता। किशोरी के कुचरित्र होने पर भी विजय को रात नहीं होता है। विदेशों में चारे कला के नाम पर नमन की इस अन्तिम सीमा तक लेखक भले ही पहुँच जाय; किन्तु हिन्दी यथार्थवादी लेखक ऐसा चित्रण करने में अपना

अपमान समझेगा ।

‘तितली’ प्रसाद का दूसरा उपन्यास है, इसमें पूर्व और पश्चिम का मेल कराकर दोनों में अन्तर दिखाया गया है। तितली में १० स्त्री और १४ पुरुष पात्रों का चित्रण हुआ है। प्रमुख चरित्रों में इन्द्रदेव, मधुवन, रामनाथ, गैला और तितली हैं; मधुवन के चरित्र का आरम्भिक अंश विशेष स्पष्ट नहीं हुआ है, आगे चलकर सूत्र जिस में उसे बाँधा गया है वह अधिक उज्ज्वल हुआ है। रामनाथ का अध्ययन इतना पहुँच जाता है कि वह प्रीति और रोम की आर्य संस्कृति का प्रभाव भलो-भौंति समझने हुए बोलता है; ऐसा प्रतीत होता है कि लेखक उसके मुँह से केवल अपना विचार प्रकट कर रहा है।

तितली में कंकाल की मूर्ति स्पष्ट चित्रण नहीं है, पात्रों का अन्तर्बन्ध घटनाक्रम के अनुसार पुष्ट हुआ है, कथानक की दृष्टि से तितली, कंकाल से आकर्षक है, किन्तु चरित्र-चित्रण कंकाल की तरह उतना स्वाभाविक नहीं है।

भाषा की दृष्टि से तितली कंकाल से सरल है; तितली पार्श्विक ‘जागरण’ में धारावाहिक रूप में प्रकाशित होती रही, कभी-कभी ‘मूड’ न होने पर भी मेरे अनुगोचर से प्रसादजी को बराबर लिखना पड़ता था, अतएव यह भी सम्भव है कि यदि वह इस उपन्यास को अधिक समय देकर लिखते तो वर्तमान रूप से अधिक पुष्ट होता।

तितली उपन्यास में घटनाक्रम के अनुसार पर्याप्त रोमांस है, यही कारण है कि पाठकों को पढ़ने में वह आकर्षक प्रतीत होता है, इसमें ‘टर्न’ घुमाव जो उपस्थित किया गया है, वह टेक्निक की दृष्टि से पूर्ण हुआ है। कथानक और घटना-क्रम के निर्माण के अनुसार तितली कंकाल से अधिक महत्वपूर्ण है। कवि होने के कारण भावुकता की भाषा उसमें काफी है और दृश्यों का वर्णन इसमें भी अल्पन्त सुन्दर हुआ है।

मधुवन, रामनाथ और सुलदेव चारों इन तीनों पात्रों के अध्ययन करने पर प्रकट होता है कि लेखक ने इन चरित्रों के सम्बन्ध में इनका काल्पनिक चित्र अपने मस्तिष्क में नहीं बना पाया था। घटना-क्रम के अनुसार ही उनका चरित्र बनता गया।

कंकाल और तितली में सबसे महत्त्व की बात यही है कि कंकाल में चरित्र के अनुसार घटनाक्रम बना है और तितली में घटनाक्रम के अनुसार ही चरित्र-चित्रण किया गया है।

प्रसाद द्वारा प्रकृति का उपयोग

[भी विद्वनायप्रसाद मिश्र, एम० ए०]

स्वर्गीय बाबू जयरंकर प्रसाद ने अपनी कविताओं में प्रकृति का जैसा उपयोग किया है, वैसा हिंदी के किसी आधुनिक कवि में नहीं देखा जाता। इसका तात्पर्य यह है कि प्रकृति के जैसे मधुर रमणीय दृश्यों की योजना अपने काव्य में उन्होंने की है, किसी दूसरे कवि ने नहीं। काव्य में प्रकृति का उपयोग कितने रूपों में हुआ करता है, इस पर विचार कर लेने के अनन्तर प्रसाद जी द्वारा स्वीकृत रूपों और उनके उपयोग की विशेषता लक्षित करने में सरलता होगी। इसलिए देखना चाहिए कि प्रकृति का उपयोग कितने रूपों में होता है। प्रकृति काव्य में दो रूपों में आया करती है—

१. प्रस्तुत रूप में, और

२. अप्रस्तुत रूप में।

— प्रस्तुत रूप में प्रकृति का विधान वहाँ होता है, जहाँ वह स्वतः आलम्बन के रूप में आती है। जैसे किरण, लहर, भरना आदि पर की गई रचनाएँ। अप्रस्तुत रूप में प्रकृति का विधान वहाँ समझना चाहिए, जहाँ वह किसी का अंग होकर आए। जब उद्दीपन के लिए प्राकृतिक दृश्यों का वर्णन किया जाता है और जब किसी रूप, गुण, क्रिया आदि के स्वरूप का बोध कराने के लिए उसका उपयोग होता है, तो उसका अप्रस्तुत रूप कहा जाएगा। जैसे 'श्रीयू' में प्रेम को व्यक्त करने के लिए और प्रिय के रूप का बोध कराने के लिए कवि ने स्थान-स्थान पर प्रकृति के दृश्य सामने रखे हैं। प्रस्तुत रूप में भी प्रकृति कई रूपों में वर्णित की गई है। स्पष्ट रूप दो दिखाई देते हैं—एक तो ऐसे वर्णन, जिनमें किसी स्थान या समय की आवश्यकता या सामान्यतया दृष्टि-पथ में आने वाली सामग्री का पृथक्-पृथक् उल्लेख मात्र पाया जाता है। दूसरा वह जिसमें पृथक्-पृथक् उल्लेख नहीं होता; वरन् कोई परिस्थिति सामने लाने का प्रयत्न लक्षित होता है। ऐसे वर्णनों में कवि कई वस्तुओं को एक साथ रखकर उन सबके द्वारा घटित होने वाला दृश्य उपस्थित करता है। पहले को 'अश्लिष्ट' और दूसरे को 'वश्लिष्ट' वर्णन कह सकते हैं। इन दोनों प्रकार के वर्णनों में भी प्रकार-भेद पाया जाता है—

१. शुद्ध रूप में,

२. भावाक्षिप्त रूप में, और

३. अलंकार रूप में।

शुद्ध रूप में वे वर्णन माने जायेंगे दिनमें कवि केवल प्रकृति का रूप प्रस्तुत करता है, प्रकृति व्यों की व्यों सामने आती है, न उसमें किसी प्रकार का परिवर्तन होता है और न कवि के हृदय के भाव का आक्षेप। साथ ही वर्णन को अलंकारों से लादने का प्रयत्न भी नहीं देखा जाता। प्रसाद जी की इस रचना में इस प्रकार का शुद्ध रूप में वर्णन नहीं मिलता, उनकी आरम्भ की कुछ कविताओं में ऐसा प्रयत्न है अवश्य, पर वे वर्णन भी अलंकृत होकर ही आए हैं। पं० अयोध्यासिंह उपाध्याय के 'प्रियप्रवास' में कहीं-कहीं ऐसे वर्णन आ गए हैं। जैसे दिवावसान का यह वर्णन—

“दिवस का अवसान समीप था,
गगन था कुछ लोहित हो जाता।
तरंगिता पर यों अब राजती,
कमलिनी-कुल-वल्लभ की प्रभा ॥”

प्रसाद जी इसलिए दो रूप में प्रकृति का वर्णन ले आए हैं। एक तो भावाक्षिप्त रूप में, दूसरे अलंकृत रूप में। भावाक्षिप्त रूप में उनके वर्णन ऐसे देखे जाते हैं—

“क्षपला की व्याकुलता लेकर,
चातक का ले करण विलाप।
तारा आँसू पोंछ गगन के,
रोते हो किस दुःख से आप ॥”

कहने वाला दुखी है इसीलिए मेरी में वह दुःख का आक्षेप करके उनका वर्णन करता है। इस प्रकार के वर्णनों में भी वही कवि सफल हो सकता है जो व्यापक अनुभूति रखनेवाला हो और साथ ही कल्पना की सार्यकता के लिए प्रकृति के अवयवों में हर्ष या विषाद की चेष्टाओं का आरोप कर सकने की शक्ति भी रखता हो। कहने की आवश्यकता नहीं कि प्रसाद जी में दोनों ही बातें थीं।

अलंकृत वर्णनों के रूप में ऐसे वर्णन दिखाई पड़ते हैं—

“घरा पर झुकी प्रार्थना सङ्ग,
भयुर मुरली-सी फिर भी मौन।
किसी अज्ञात विद्व को विकल—
वेदना झूती-मी तुम कौन !”

स्मरण रखना चाहिए कि अलंकृत रूप में प्रसाद दोहरे रूपक तक रख दिया करते हैं, पर इससे दृश्य के मातुर्य में कोई बाधा नहीं पड़ती, प्रत्युत उससे हृदयंगम करने में और सहायता मिल जाती है। देखिए—

“सुदिन मणि-वलय-विभूषित;
उपा-मुन्दरो के कर बा संकेत।

“परिरम्भ कुम्भ को मदिरा,
निदवास-मलय के नौके ।
मुखचन्द्र चाँदनी-जल से,
मे उठता था मुँह धोके ॥”

‘परिरम्भ’ और ‘मदिरा’, ‘निःश्याम’ और ‘मलय’, ‘मुखचन्द्र’ और ‘निर्मल जल’ में भावैक्य है। अलंकाराभ्यासी यहाँ एक और चमत्कार पा सकते हैं। ‘चाँदनी’ मुँह धोने में असमर्थ है, पर ‘जल’ बनकर वह मुँह धो सकती है। परिणाम अलंकार की चमत्कृति आ गई है। मुख को चन्द्र कहा गया, फिर मुख की दीप्ति चाँदनी हो गई, फिर यह चाँदनी जल बनी और इसने मुँह भी धो दिया। इसी उपमेय का उपमान फिर उपमेय होकर दूसरे उपमान को भी ले आता है। ऐसी दुहरी योजना इनकी रचना में बहुत है। कहना इतना ही है कि प्रेमी प्रातःकाल जब आँखें खोलता है तो सपने पहले प्रिय का मुख दिखाई देता है।

कहीं-कहीं तो अगोचर भावों को गोचर करने और उनके सम्मिलित माधुर्य की व्यञ्जना के लिए वे ऐसे-ऐसे दृश्य भी ले आए हैं—

“लिपटे सोते थे मन में,
मुख-बुलबुल बोनो ही ऐसे ।
चन्द्रिका घोंघेरी मितली,
मातली कुंज में जमे ॥
बघों ध्यापित ध्योम-गंगा-सी,
छिटका कर दोनों छोरें ।
चेतना तरंगित मेरी,
सेनी है मुकुल हिसोरें ॥”

अधिक कहने की आवश्यकता नहीं, प्रसाद की ने प्रकृति की ऐसी पीटिका अपनी कविता में दी है, जिससे प्ररंग प्राप्त दृश्य रूप, वस्तु आदि की समशीलता बहुत बढ़ गई है। कविता में प्रकृति ऐसी मधुर समशील योजना करने वाला और उसके प्रति ऐसी मार्मिक दृष्टि रखने वाला कोई दूसरा आधुनिक कवि नहीं दिखाई देता। प्रकृति के विविध रूप तो इनकी कविता में नहीं मिलते, पर जो मिलते हैं, उनकी मधुरिमा, उनकी समशीलता ऐसी है, जैसी अन्ध दुर्लभ। इनका दंतोप ‘धोमलता’ से नहीं होना धोमलतम की ओर वे उन्मुख रहते हैं। ‘प्रसाद’ शृंगार-स्तोत्र के सटा और सौन्दर्य-स्तोत्र के दृष्टा थे।

उन्होंने हिन्दी में ‘सुमनस्य-गङ्गा’ को सिद्ध कर दिया है।

प्रसाद जी की भाषा और छन्द

[डा० सत्येन्द्र]

कवि अपना कवि-कर्म करता हुआ भाषा से सम्बद्ध हो जाता है। उसका काव्य भाषा बनकर उद्गारित होने लगता है। इस उद्गार पर उसकी अपनी अभिव्यक्ति का भार होता है। भाषा अथवा उद्गार यद्यपि उसके सम्पूर्ण अन्तरत्त्व को प्रकाश नहीं करती और उसमें जो कुछ प्रकट है वह भी उसकी सम्पूर्णता नहीं—वह सब तो उसके अपने अन्तर-विषय के स्फुलिगों की धारा मात्र है। फिर भी वह अन्तरत्त्व के लिए ही है। जहाँ कवि केवल इस स्फुलिग धारण को दिखाने के लिए अन्तर-बहि को बाधित करता है, और जहाँ वह अन्तर-बहि की प्रबल उद्दीप्ति से विवश हो भाषा-स्फुलिगों को रोक नहीं सकता। इन दोनों अवस्थाओं में अन्तर है—दूसरी अवस्था में कवि का अन्तर ठीक अनुवादित हो रहा है। पहली अवस्था में क्षम कवि में आ जाता है।

कवि के पास भाषा-पंक्तों के अतिरिक्त और कोई साधन निजी भाव-विनिमय का नहीं। भाषा वह माध्यम है जो उसके जानने वाले व्यक्तियों के मानस धरातल को एक बोर्ड में लाकर रख देता है। कवि इसी साधन की कितनी कुशलता से काम में लाना जानता है, उतनी ही उसकी अभिव्यक्ति ऊँची होती है, उतना ही वह सौन्दर्य का दर्शन कराने में अधिक सफल होता है। किन्तु इसमें भी सन्देह नहीं कि एक भाषा के विभिन्न वर्ग होते हैं। उनकी सीढ़ियाँ होती हैं—और उसका सबसे निचला इण्डा बहाँ होता है जहाँ केवल अपनी आवश्यकताओं भर से घिरा हुआ अभावुक मानस अपना दैनिक व्यापार-सम्पादन करता है और अपना तन्मात्र अस्तित्व में आगे मानस का विस्तार करना ही नहीं जानता। और उसका सबसे ऊपरला इण्डा बहाँ होता है जहाँ कला-विलासी मनुष्य इस जगत-जीवन के सारे भूः भुवः—तल और अन्तरिक्ष को आत्मसात् करता हुआ स्वः—रहस्य-लोक में झँकने लगता है और वहीं वह सीढ़ी अपनी शक्ति की ऊँचाई की पराकाष्ठा के क्षोर पर पहुँचाकर उस विषय अन्तर्लोक में अपनी असमर्थता और क्षुद्रता अनुभव करती है, वहाँ पहुँचकर मनुष्य और ऊपर उठने की चेष्टा करता प्रतीत होता है और उस सीढ़ी में कुछ और वृद्धि करने में भी लगता है—एक ही वस्तु की तारतम्यात्मक अवस्था होते हुए भी प्रथम और अन्तिम अवस्थाओं में पाताल और आकाश का अन्तर है—और इन दोनों क्षोर-क्षोर के बीच कितनी ही क्रमागत अवस्थाएँ हैं—और एक ही कार्य में ऐसे-ऐसे वह मानव-मेधा में व्यवहार-व्यापार की अपनी अन्तिम श्रेणी से उत्तरोत्तर ऊपर

उठता चलता है, उसका मानस-क्षेत्र अधिमाधिक प्रकाश प्रदीप्त होता हुआ क्रमागत कला-विलास, सौन्दर्य और शिल्प के सत्य का दर्शन करता चलता है। वह भाषा की भी वैसी ही सीढ़ियों पर चढ़ता चलता है।

प्रसाद जी ने जिस अन्तरिक्ष में पहुँचकर ऊँचा भौंस्ते-भौंस्ते अपने नवि-धर्म की इति घोषित की है। वहाँ से नीचे देखने पर यद्यपि गहराई बहुत अधिक दीखती है, पर उन्होंने डंढे बहुत कम उल्लंघन किये हैं। कारण यह है कि प्रकृति-स्थिति ने उन्हें भाषा की बहुत उच्च कक्षा में आरम्भ से ही पहुँचा दिया था। उनकी संस्कृत मनोवृत्ति ने चुनी, सुनर और सुनर भाषा को आरम्भ से ही अपना माध्यम चुना। ऐसा केवल हम उनी भाषा के सम्बन्ध में कह रहे हैं जो उनकी अपनी भाषा है। याँ तो मयसे पहले जिनमें लिखा वह भारतेन्दु लेखे की भाषा थी—यह ब्रजभाषा कही गई थी, उसमें प्रसाद जी ने कविताएँ कीं और अनुभव किया कि वह उनके लिए निभाया है। उसको उन्होंने त्याग ही नहीं दिया, वरन् अपनी पूर्व ब्रजभाषा कृतियों का दूसरा संस्करण उन्होंने अपनी निजी भाषा में अनुवाद कर प्रकाशित करा दिया। प्रेम-पथिक एक इसका उदाहरण है, जिसके प्रथम संस्करण के निवेदन में कवि ने लिखा है—

“केवल इतना कह देना अधिक न होगा कि यह काव्य ब्रजभाषा में पाठ वर्ष पहले मैंने लिखा था, यह, उसी का परिवर्तित, परिवर्द्धित, तुकान्त-विहीन हिन्दी रूप है।” —और वह हिन्दी ब्रजभाषा से भिन्न उनकी अपनी भाषा है। यद्यपि उन्होंने इसको यह रूप देने का कारण दिया नहीं पर वह इतना स्पष्ट इतना और नंगा है कि न कहना ही ठीक था—और इस प्रेम-पथिक की आरम्भिक पंक्तियों में हम क्या देखते हैं—

“संघ्या की, हेमाव तपन के, किरणें जिसको छूती है,
रञ्जित हूँ देखो जिस गई समेली की मुद से।”

और यहीं से यदि उनका आरम्भ मानें तो भाषा की निचली सीढ़ी कितनी गहराई में दीखती है—इतने ऊँचे धरातल से कवि ने आरम्भ किया और ऊँचा उठाने की चेष्टा की। उसे अब भाषा मिल गई थी। और वह कवि-धर्म में अपने मनोकूल संलग्न हुआ।

उसने ‘कामायनी’ में आकर अपनी कवि-वाणी को विश्रान्ति दी—और यहाँ तक कि भाषा को भी वह उठा ले गया।

भाषा और मान का अन्योन्याश्रय सम्बन्ध है। इसका तात्पर्य केवल इतना ही नहीं कि बिना भाषा के भाव और बिना भाव के भाषा अपना अस्तित्व नहीं रख सकते—इससे भी आगे इसका अर्थ यह भी है कि भाव के अनुकूल भाषा बननी है और भाषा के अनुकूल भावों की सृष्टि होती है और एक अपने साथ दूसरे को ऊपर उठाने की चेष्टा करता है। किन्तु हर काल में ऐसी अवस्था नहीं रहती। कभी भावों का ऐसा विपुल आगरण होता है, कभी भाव बन्धों की भाँति एक के ऊपर एक ऐसे उच्च स्थित होते चले जाते हैं

कि उस तुमुल में भाषा शान्त हो जाती है। वह जो कुछ कहना चाहती है, केवल संकेत-चिन्ह-मात्र का रूप धारण कर कहती है—वह तब पूर्ण को पूर्णता के साथ अभिव्यक्त नहीं कर सकती। वह उसको अपनी अशक्त अपूर्णता के साथ केवल घ्यनित करती है—तब अर्थ-वाच्य से काम अधिक हो जाता है—किन्तु इससे पूर्व कवि में वह अवस्था मिलती है जहाँ भाव से अधिक भाषा का प्राधान्य दिखाई पड़ता है। इस अवस्था में कवि जितने भी भाव लाता है वे शब्दमय होते हैं। एक-एक भाव के जितने भी अधिक से अधिक शब्द हो सकते हैं उतने शब्दों में व्यक्त होता है। तब कवि बजाता अधिक है गाता कम है। वह हृदय का रस शब्दों में कम उँडेल पाता है—शब्दों के रण को हो उलटा हृदय में उँडेलना चाहता है। प्रसाद जी के साथ इन दोनों में से कोई भी बात नहीं लगती।

उनमें हमे आरम्भ से ही विशिष्ट गम्भीरता मिलती है। उनकी भाषा की मेंवें भीषण आवेगावस्था में भी विकृत नहीं होतीं, यों एक-आध कम हो जाने से कुछ बनता-बिगड़ता नहीं—किन्तु वह चञ्चलता, हास्य, क्रोध, कष्टा, भाषा में खिलखिलाहट अथवा विकलता का उद्भास एक प्रकार से शून्य ही है।—एक मन्थर गति का बिधान—एक अन्तर स्थिरता-सी जमी हुई जड़—अडिग और अचल सुमेरु-सी आदि से अन्त तक के काव्यों में हमें मिलती है।

ऐसी अवस्था में केवल शब्द-सौन्दर्य के वाह्य-उपकरणों का विकास प्रसाद जी में नहीं मिलेगा। प्रेम-पथिक की भाषा और भाव की संयोजना में निस्सन्देह शब्दों का आवरण गहरा अवश्य है किन्तु उस मूर्त गम्भीरता के कारण वे दिवालिया नहीं लगते। तर्क-विहीनता ने उस दरिद्रता का विभ्राट और भी नहीं होने दिया। कष्टास्थल प्रेम-पथिक में आया है—

“किर तो चारों दुग आँसु चौधारे लये बहाने । हाँ,
सचमुच ऐसा कहल हृदय करुणानिधि को भाता है ।
रूपा नाव क्या उनकी इस सागर में तैरा करती है,
किसी मनुज का देख आत्मबल कोई आहे कितना ही ।
करे प्रशंसा किन्तु हिमालय-सा भी जितका हृदय रहे,
और प्रेम, करुणा, गङ्गा-यमुना की धारा वही नहीं ।

×

×

×

नीलोत्पल के बीच सजाये मोती-से आँसु के बूँद !
हृदय-मुधानिधि से निकले हो, सब न तुम्हें पहिचान सके,
प्रेमी के सर्वस्व अशुद्धल चिर दुःखी के परम उपाय !”

इन पंक्तियों की भाषा उतार-चढ़ाव-शून्य है। कष्टा के चित्र का व्यंग्य इसमें अवश्य है। आँसु की ठक्ति में भितनी विशद भावुक कल्पना है, पर वह उतनी वाच्य नहीं।

शब्दों ने अपने मझिमा से कुछ नहीं कहना चाहा जो कुछ उन्हें कहना हुआ है वह ध्वनि से कहा है। शब्द एकरस शान्त से वाक्य के आरम्भ से अन्त तक है। दुःखी उच्छ्वासों का भौतिक शब्दानुवाद इन पंक्तियों में नहीं—और वह कवि में नहीं भी नहीं। जहाँ थोड़ा-बहुत ऐसा विकलत्व कवि ने दिखाना पसन्द किया है वहाँ भाषा की अपेक्षा, आरम्भिक अवस्था में छन्द की गति के उद्वेलन में प्राप्त किया है। लहर से सङ्कलित 'प्रलय की छाया', 'पेशोला की प्रतिध्वनि' और 'रोसिह का शस्त्र-समर्पण' को देखकर जाना जा सकता है। उनमें कुछ विकलत्व है, वह छन्द की गति के क्षोभ के कारण है। प्रसाद की भाषा प्रिय-प्रवास के कवि के पंक्छ-परधरों से भरी हिम-साव-सी भाषा नहीं, गुम जी की भाषा की सागर बीचियों के फेनिल उद्वर्तन का भी यहाँ अभाव है, पन्त जी की वह नवनीति मधुर सङ्गीतस्वरता भी प्रसाद में नहीं। प्रसाद में भाषा का अनूठा हेमोज्ज्वल सुरस्व है।

पर कोई कह सकता है कि भाषा के अनुकूल समस्वरित भाषा न हो तो यह भाषा का दोष है। भाषा उद्वेग-चित्रों को यदि अपने निजी विकारों से प्रकट कर सकती है तो वह सोने में सुगन्ध के समान वाक्य और कवि के उत्कर्ष को बढ़ाती है। यह लोच और चोच भाषा की जान है—और प्रसाद की भाषा इस दृष्टि से खरी नहीं कही जा सकती। यह भी कहा सकता है कि ऐसा कवि शब्दों की आत्मा से परिचित नहीं। यह भी सन्देह किया जा सकता है कि ऐसा कवि कभी अपने काव्य को अभिव्यक्तिपूर्ण और प्रभावोत्पादक बना सकता है ?

भाषा-सौन्दर्य का जब तक मौलिक-ज्ञान न हो तब तक इन प्रश्नों का ठीक उत्तर नहीं मिल सकता। भाषा प्रत्येक व्यक्ति के साथ परिवर्तित होती है। जिसमें जितनी अधिक प्रधान उसके निजी व्यक्तित्व की प्रेरणा होती है उतनी ही अधिक उसकी भाषा में अन्य व्यक्तियों से भिन्नता होती है—

यह वैयक्तिक भिन्नता, संक्षेप में ऊपर बतायी जा चुकी है। किन्तु इस भिन्नता के साथ प्रत्येक कवि में उसकी भाषा के सौन्दर्य का भी एक अन्तर-रूप उपस्थित रहता है। प्रसाद जी ने 'भरना' में कुछ पंक्तियाँ इन प्रकार लिखी हैं—

“सरसों के पीले कागज पर बसन्त की आज्ञा पाकर,
गिरा दिए वृक्षों ने सारे पत्ते अपने सुखलाकर।
खड़े देखते राह नये कोमल किसलय की आशा में,
परिमल पूरित पवन-कण्ठ से, लगने को अभिलाषा में।
अतल सिन्धु में लगा-लगाकर, जीवन की बेड़ी बाजी,
स्पर्श लगाने को डूबी हाँ, होगा कौन भला राजी।
मिले नहीं जो वाञ्छित भुवता अपना कण्ठ सजाने को,
अपना गला कौन देगा यों बस बेचल मर जाने को।

भलयानिल की तरह कभी आ, गले लगोगे तुम मेरे,
फिर बिकसेयी उजड़ी बयारी, क्या गुलाब की यह मेरे।
कभी चहलकदमी करने को, काँटों का कुछ ध्यान न कर,
अपना पाईबाग बना लोगे प्रिय ! इस मन को आकर ॥”

—भरना में ‘पाईबाग’

इस कविता की भाषा में क्या है ! विन्यास में मर्म को छूने की चेष्टा है और कुछ शब्दों को टटोलने का उद्योग। विन्यास गठित और संस्कृत है। कवि शब्दों में सौन्दर्य ढूँढ़ने में लगा हुआ है। सभी कमी कवि कहता है—

‘परिमल पूरित पवन कण्ठ से, लगने की अभिलाषा में’—और कहाँ कहता है; ‘कमी चहलकदमी करने को काँटों का कुछ ध्यान न कर’—ऐसी चहलकदमी कवि में बहुत कम है। उसने शब्दों के सौष्ठव को ढूँढ़ा और तब सम्भवतः इस निष्कर्ष पर पहुँचा कि शुद्धता वाङ्मयीय है; शुद्धता भी तपे हुए सोने की। उसने फिर दले हुए शब्दों का ही प्रयोग किया। इस सहज शुद्धता के सौन्दर्य की वृद्धि कवि के एक और भाषा सिद्धान्त पर निर्भर करती है। भाषा में शब्द सम्बद्धता दो प्रकार की होती है; एक शब्दानुवातनी और दूसरी भावानुवर्तिनी। जहाँ शब्द शब्द से अपने आप जुड़े वहाँ शब्दानुवर्तिनी सम्बद्धता होगी। इसके लिए पदावली समास-प्रणाली की संश्लिष्ट योजना का सहकार लेती है। ‘विश्व-मधु मृतु के कुसुम विलास’ लहर, पृष्ठ १६ में प्रसाद जी ने उसी शब्दानुवर्तिनी सम्बद्धता का सहारा लिया। इस प्रकार की घनिष्ठता भाषा-सौष्ठव और सौन्दर्य को भाराकान्त कर देती है। शब्द अपने प्रवास से एक विशेष प्रकार के भाव को लॉचकर लाना चाहते हैं और सहजस्व में व्याघात उत्पन्न हो जाता है। कुछ कवि तो प्राचीन संस्कृतानुकरण पर ऐसे-ऐसे वाक्य लिख देते हैं—‘रूपोद्यानप्रफुल्लप्रायःकलिकारावेन्दु विम्बानना’। प्रसाद जी ने इस सिद्धान्त को नहीं माना। भावानुवर्तिनी घनिष्ठता उन्होंने अपनायी है। इसमें भावों की प्रवाहित धारा में शब्द, विशिष्ट प्रणिकाओं से, एक दूसरे से अपने उद्गारों को मिलाये प्रतीत होते हैं। मिलित और समस्त पद उसमें नहीं। इस सिद्धान्त से भाषा में एक स्वाभाविकता आ जाती है। वह शुद्धता, जो अन्यथा संस्कृताश्रयी होकर एक चटितता उत्पन्न करती और सौन्दर्य को विकृत करती है इस सहजता से स्निग्धकर स्फूर्तिप्रद हो गई है—

“जीवन की अविराम साधना,

भर उत्साह सड़ी थी।

यों प्रतिकूल पवन में तरणों,

गहरे सोंट पड़ी थी।”

—कामायनी, पृष्ठ १०६

“हिमगिरि के उतुङ्ग शिखर पर,
बैठ शिला की शीतल छाँह ।
एक पुरुष, भोगे नयनों से,
देख रहा था प्रलय प्रवाह ॥”

—कामायनी पृष्ठ, २

इस शुद्ध स्फूर्ति के साथ भाषा-सौन्दर्य का प्राण ‘कवणा’ है। रस की कवणा नहीं, भाषा की कवणा। रस की कवणा तो विशेष भावोत्पादन पर आभिन है, उसका स्थायी भाव होता है कवणा। किन्तु भाव चाहे कैसे हो हों संगीत-स्वर लहरी में कुछ शिंशष्ट स्वरों का आगम और विशेष के निषेध जैसे एक कवणा-लहरी की लय नर्तन कर उठती है, उसी प्रकार भाषा-विकास में भावों से मुक्त भी एक कवणा ऐसे ही मिलती है जैसे प्रसाद, ओज और माधुर्य गुण मिलते हैं। इस प्रकार कवि ने स्वतः भाषा को हृदय के मूल काव्य-रस के पास पहुँचा देने का प्रयत्न किया है—उसका सौन्दर्य कितना अभूत हो चला है—वह कहता है—

“अधर में वह अक्षरों की प्यास,
नयन में दर्शन का विश्वास ।

× ×

टूटते जिससे सब बन्धन,
सरस-सीकर से जीवन बन ॥”

—लहर, पृष्ठ २१

-अथवा

“भील में भाई पड़ती थी,
श्याम-वनशाली तट की कान्त ।
चन्द्रमा नभ में हँसता था,
बज रही थी दीप्ता अश्रान्त ॥
तृप्ति में आशा बढ़ती थी,
चन्द्रिका में मिलता था ध्वान्त ।
गगन में सुमन खिल रहे थे,
गुग्ध हो प्रकृति स्तब्ध थी शान्त ॥”

—भरना, पृष्ठ ७१

भरना के उद्धरण में कवि में भाषा-चैतन्य की कमी है। शब्द आये हैं, वस वे आ गये हैं—किन्तु फिर भी उनके विन्यास में कवि कवणा बैठाये हुए हैं। ये भाषा

का कारण उनके नाटक के गीतों में भी विद्यमान है, और कामायनी में तो बहुत ही प्रसङ्ग है—

“कोन हो तुम विश्व माया कुटुक-सी साकार,
प्राण सत्ता के मनोहर भेद-सी सुकुमार !
हृदय जिसकी कान्त छाया में लिये विश्वास,
थके पथिक समान करता व्यजन ग्लानि विनाश !”

—कामायनी, पृष्ठ ६०

भार आश्चर्यों-ललाप से पूर्ण हैं पर भाषा कठिन है। भाषा पर इस कठिन पालिस के सुकरत्व को हम कुछ समझ पाते हैं। वे इतने ऊँचे धरातल पर हैं कि साधारण भाषा-महिमाओं के लिए उन्हें विशेष माया-ग्याहन करने की, उसमें अधिक उताव-वधाव करने की आवश्यकता नहीं। वे रुढ़ि-भुक्त रस के अमिव्यक्ता नहीं। उन परिपाटियों के नव अर्थकार हैं। वे सौन्दर्य के मात्ताकारक हैं और जिस सौन्दर्य का उन्होंने दर्शन किया है वह स्निग्ध और अभूत तथा अमूर्त है। उसकी कल्पना करना रहस्य से परिपक्व और संस्कृत है—उसमें स्फूर्ति भी है। इसी के अनुरूप इनकी भाषा है जो अनुवेलित कठिन इंगितों का एक शिल्प मण्डल तैयार करती है—उसी में उनकी कल्पना उतरती है।

कठिन-भाषा की स्फूर्तिप्रद तुलिका से, ऐसा नहीं कि उन्होंने मूर्त चित्र उपस्थित ही नहीं किये। उनके उपस्थित मूर्तचित्रों की रेखायें इतनी गहरी और उभरी नहीं कि साधारण दृष्टि में दिख जायें। भावों के जिन स्निग्ध लोक के निस्पन्दन दृश्य कवि ने उतारे हैं उनमें प्रतीक-सी अपनी सत्ता को लय किये हुए उनकी भाषा की मूर्त-चित्रता है। वह उस पेंसिल चित्र की रेखाओं के समकक्ष है जिसमें एक अंकन ही अपनी परम्परा सब रेखाओं में बनाये हुए ऊँचाई-गहराई, गोलाई, लम्बाई, चौड़ाई का विस्पष्ट रूप निर्दिष्ट करता है, और जिसमें वे सब परिमितियों किसी भाव-जागरण को प्रधानता देने के कारण गहराई से अपना महत्त्व घोषित नहीं करतीं, जैसे अपना ऐक्य समर्पण कर स्वतः भाव बन गई हों तुलसीदास जी ने जब कहा—

“उठति उर्वि प्रति गुर्वि सख पय्य समुद्र सर ।”

और इस प्रकार समुद्र का और पृथ्वी का चांचल्य अर्थ और शब्द दोनों से समान हुआ। इसमें मूल शब्दों की हिलकोर से उग्र रेखाओं का चित्र उतरता है, कवि का भाव भी यहाँ उद्गष्ट है। प्रसाद जी ने अपने काव्य में इन तूफानों की जहाँ सृष्टि की है वहाँ मूर्त ऐन्द्रिकता के सहारे नहीं की, बरन् भावेन्द्रिकता के सहारे की है। उर्वि गुर्वि पय्य आदि से कण कुहरो में जो संरर्प होता है उसका अर्थ उद्वेलन लगता है। प्रसाद जी ने अपनी भाषा में इसे पचा दिया। वे जब लिखते हैं—

“चलो, देखो यह चलो आता मुलाने आज—

सरल हंसमुख विधु जलद सधु खण्ड बाहन साज।”

इन पंक्तियों से किसी के आने के शब्दों का जो मूर्त चित्र उपस्थित होता है वह बहुत पूर्ण और सफल है। किन्तु मूर्त ऐन्द्रिकता नहीं, भावेन्द्रिकता है। प्रत्येक शब्द अपने ध्वनि-संघर्ष से नहीं बरन् भाव-संघर्ष से अपना एक रूप स्थिर करता है। 'सरल हँसमुख विधु जलद लघु खंड बाहन साज'—इसमें सब शब्द अपने अर्थ-भाव के साथ अपने रूप के भावों को भी जाग्रत करते हैं। उनसे जो मूर्त रूप आता है उसमें अर्थाभाव मरकर कल्पना को विशद और सजीव कर देते हैं। 'कवि' शब्द से जो कर्ण-संघर्ष में ऊँचाई-नीचाई की मूर्त ऐन्द्रिकता का चित्र उपस्थित होता है, उसमें रश्मि का अर्थ 'पृथ्वी' कहीं समाता नहीं। यहाँ भावेन्द्रिकता नहीं हो सकती जैसी प्रसाद जी की पंक्ति में है। अतः कवि भाषा को बहुत ऊँचा उठा ले गया है—उसकी भाषा माधुरता के साथ और ऊपर भौंकने की प्रस्तुत है। अपना सौन्दर्य उसने सँवारा है कि और ऊँचे सौन्दर्य की ओर चले, पर कलाकार की आँख उससे भी बड़े कलाकार ने बन्द कर दी।

प्रसाद जी के छन्द

वाक्य भाव की भाषा है तो छन्द वाक्य की भाषा है। प्रसाद जैसा कवि केवल भावद्वेगों को उद्गार करने के लिए नहीं, वह रस अपवा सौष्ठव मात्र उपस्थित नहीं करना चाहता है, वह संस्कृत सौन्दर्य और सौन्दर्य अथवा संस्कृति को भौंकने वाला है। उसने उसे देख लिया है, इसीलिए एक भाषुक मक्त की भौंति सौन्दर्य के आवाहन के सत्कार के प्रत्येक धर को शबरी की भौंति चलयर रुक्मि के साथ बड़ी भद्रवातरता किन्तु आत्म-विश्वास के साथ रखता है। उन्होंने अपना शान और पाण्डित्य नहीं प्रकट किया। विविध छन्दों का उन्होंने उपयोग किया है, किन्तु इस बात पर एक बार अविश्वास किया जा सकता है कि उन्होंने छन्द-शास्त्र को कभी महत्त्व दिया था, उसका यथाविधि अध्ययन भी किया। यह इसलिए नहीं कि उन्होंने जो छन्द लिखे वह शास्त्रानुकूल नहीं, वे सभी शास्त्र प्रतिपादित हैं; बस उनमें शास्त्रीयता नहीं मिलती। प्रसाद सदा सृष्टा प्रतीत होते हैं—उन्होंने जितने भी छन्द लिखे हैं उन सब में उन्होंने काव्य के सौन्दर्य की पात्रता मात्र देखी है। उस पात्रता के लिए स्वर-संगीत एक आवश्यक तत्त्व उन्होंने समझा है। स्वर-संगीत का अर्थ शब्दों की मुगीतिता नहीं जैसी पन्त में है। इसका अर्थ कोमल मुचार वणों का चेतन प्रयोग भी नहीं, न इसका अर्थ संगीत की लय-गति है। इसका अर्थ है अक्षरों के स्वरों का एक दूसरे में द्रवित होते चले जाना। इस प्रकार छन्द में द्रवित स्वरों का प्रवाह है जिससे एक संगीत स्वर्य प्रवाहित होने लगता है—इसी के अनुकूल उन्होंने छन्दों का चयन किया है—

“निज सीध सदन में उटज पिता ने छाया,
मेरी कूटिया राज भवन मन भाषा—”

साकेत के इन चरणों में संगीत है किन्तु इन पंक्तियों को देखिये—

“तू बढ़ जाता अरे अकिंचन, छोड़ करण स्वर अपना,
सोने वाले जाकर देखें, अपने सुख का सपना।”

—सहर, पृष्ठ ५१

इनमें स्वर-संगीत है। छन्द के स्वर बहे-बहे एक चरण से दूसरे चरण में अपनी लय को तिरोहित कर आगे को उद्बुद्ध करते हैं। दोनों के संगीत का सिद्धान्त अलग-अलग है। यह स्वर-संगीत प्रसाद जी के प्रत्येक काव्य के अन्तर में प्रवाहित है। यह शब्दों के कारण नहीं बरन् छन्दों के स्वभाव के कारण है।

उन्होंने छन्द कितने ही प्रकार के लिखे हैं, ‘भरना’ जैसे ‘ग्रह में ४८ छोटी-छोटी कविताएँ हैं; और प्रायः प्रत्येक कविता एक नये छन्द में लिखी गई है—किन्तु नया छन्द लिखा गया इस ज्ञान से कि यह भिन्न जाति का हो और वस; उन्होंने यह कमी नहीं जाना कि कौनसा छन्द लिखा जा रहा है। इसका फल यह हुआ कि उन्होंने स्वतन्त्रतापूर्वक शास्त्र निर्णीत विभिन्न छन्दों को मिलाकर अपने लिए एक रचना की है।

‘भरना’ में भरना नाम की पहली कविता का एक छन्द शास्त्र-प्रथा विरुद्ध छः चरणों का है—

“मधुर है स्रोत, मधुर है सहरी।
न है उत्पात, छाटा है छहरी ॥

—मनोहर भरना

कठिन गिरि कहीं विदारित करना।
घात कुछ छिपी हुई है गहरी।
मधुर है स्रोत मधुर है सहरी ॥”

प्रथम दो चरण १७-१७ मात्रा के हैं। तीसरा ६ मात्राओं का है। चौथा फिर १७ मात्राओं का है। पाँचवाँ भी ऐसा ही है। छठा तो टेक की भाँति सबसे ऊपर के चरण की दुहराव है। १७ मात्राओं वाले चरण में ८ और ६ पर यति हैं, किन्तु यह यति का नियम व्यापक नहीं। कवि ने इसे आवश्यक नहीं समझा। हाँ, जहाँ यह रहा है वहाँ चरण अपनी गति में सावधान और सुन्दर रहा है। अन्तिम यतिकाल की मात्रा का चरण तीसरा है। इस प्रकार छन्द में संगीत पैदा किया गया है। प्राचीन पिंगलों में ऐसा छन्द नहीं मिलेगा। कवि ने अपनी शक्तिशाली रचना से प्राचीन छन्द परिपाटी की जड़ में अपनी दृष्टि डाल दी है। वे इसी कारण नव छन्द रचना के मूलाधार हुए। काव्य और भाषा का ही नया रूप उन्होंने नहीं उतारा, किन्तु छन्द का भी नया रूप उपस्थित किया। स्वर-संगीत वाला कवि तुक को गर्हित नहीं समझता तो उसके लिए प्राण भी नहीं देता। प्रसाद जी तुकों की अवहेलना नहीं करते उन्हें केवल और सिद्धान्त पर लाने के पक्ष में हैं। वे उन्हें आवश्यक नहीं समझते और यही दिखलाने के लिए उन्होंने कई रचनाएँ

तुकविहीन की—

“बीछे ! पञ्चम स्वर में यज्ञकर मधुर मधु,
बरसा दे तू स्वयं विश्व में आज तो ।
उस वर्षा में भागे जाने से भला,
लौट चला आवे प्रियतम, इस भवन में ।”

किन्तु छन्द जीवन को ललित बनाने के लिए उसे उपयोगी समझा है और जब वे एक स्थिर महाकाव्य लिखने बैठे तो उसमें किसी छन्द को अतुक नहीं रख सके; यद्यपि तुक का नियम अपनी रुचि के अनुकूल ही कहीं भले ही रखा हो । तुकहीन रचनाएँ दो प्रकार की हैं—एक तो ऊपर जैसी हिन्दी की शैली की, जिसमें छन्द की गति निश्चित मात्रा के मार्ग से हुई है, अथवा इसी के थोड़े हेर-फेर में विशेष संगीताधीन किये हुए छन्द के द्वारा जैसा भरना के पहले छन्द में मिलता है । दूसरी शैली में कवि ने मात्रा-विधान का स्थान नहीं रखा । मात्रों की माप के अनुकूल नादस्फोट और लय-विराम के सिद्धान्त पर—

जैसे ‘प्रलय की छाया’ में—

“यके हुए दिन के निराशा भरे जीवन की,
सम्झा है आज भी तो धूमर क्षितिज में ।”

और उस दिन तो—

“निर्जन की जलधि-वेला रागमयी सन्ध्या से—
सोखती थी सौरभ से भरी रंग रत्निर्मा ।”

× × ×

“आँखें खुलीं,

हेला मने चरणों में लोटती थी,

विश्व की विभव-राशि ।

और ये प्रणत वहीं गुनंर-महीष भी ।

वह एक सन्ध्या थी ।”

इसमें किसी चरण की मात्रा निश्चित नहीं । प्रत्येक चरण प्र यः भिन्न मात्रा का है, जहाँ दो चरणों में मात्रा-सन्तुलन है, वह इसलिए है कि उन दोनों में मात्रा-सन्तुलन भी है । मात्र के अनुकूल उसके विस्तार के साथ छन्द के चरणों का नियमन हुआ है । इसमें इसके साथ साथ एक गहरी स्वर-धारा समवेत है । वही नाद-स्फोट और लय-विराम से काव्य के छन्द को छन्द बनाये हुए है । हम एक स्वर-धारा में पढ़ना आरम्भ करते हैं—

आँखें खुलीं—और अन्तिम स्थल पर एकमात्र पूर्ण होता है किन्तु लय-विराम नहीं । इसलिए स्वर का नाद-स्फोट उसे चरण बनाता है । वह स्वर-धारा किन्तु आगे

बढ़ती ही जाती है। 'यो' और 'राशि' पर नाद-स्फोट के कगारों को उल्लंघते-उल्लंघते न केवल भाव उग्र होते हैं लय भी तीव्र होती है—

और ये प्रणत यहाँ गुर्जर-महीप भी—और यहाँ लय विराम आता है। इस प्रकार इस छन्द का विधान हुआ है। इस सब में स्वर-धारा को बाँधे रखने वाला छन्द हिन्दी का 'कवित' अथवा 'मनहरण' है। यह कवि ने ऊपर की सबसे पहली दो पंक्तियों से ही प्रकट कर दिया है, और सारा छन्द जिसे हिन्दी में कभी कँचुआ, कभी रवड़ छन्द बतलाया गया था, केवल उसी अति-प्रचलित कवित की प्रयोग भिन्नता थी। उसी कवित के रणों तथा चरणांगों की भावानुरूप नाद-स्फोटों तथा लय-विरामों से सजाकर नये रूप में उपस्थित कर दिया। इससे कवि की सृजन की मौलिकता का कितना असन्दिग्ध पता मिलता है।

तो जब तक कवि छोटे-छोटे उद्गारों को छोटी-छोटी भाषा में बाँधता रहा उसने ये प्रयोग किये, आगे बढ़ते ही जैसे उसने महाकाव्य की रचना की रूप-रेखा खड़ी की, उसने ये सब प्रयोग करना छोड़ दिया और वह अपने विधान में छन्दों के प्रयोगात्मक महत्त्व को छोड़, सिद्धरूप को लेकर चलने के लिए प्रस्तुत हुआ। वहाँ भी वह कम सुझा नहीं, किन्तु वहाँ वह इतना गम्भीर हो गया है कि उसके प्रयोगों में जो उतावलापन दीखता है, वह छोड़ दिया है।

कामायनी के छन्द प्रायः ३०-३२ और २४ मात्राओं और इसके १६, १६; १६, १५; १६, १४ वाले भेदों के अन्तर्गत ही आते हैं—कामायनी का आरम्भ १६-१५ मात्राओं के वीर छन्द से होता है। वह वीर छन्द तो कवि ने रखा है, किन्तु १६ का एक चरण और १५ का दूसरा चरण बनाकर साधारणतः जहाँ यति हो वहाँ चरण-पूर्ति मानकर 'वीर छन्द' का रूप बदल दिया है। इस प्रथम 'चिन्ता' के अध्याय में 'वीर छन्द' के बीच में 'कुक्कुम्' के समकक्ष १६, १४ के यति पर चरणपूर्ति वाला छन्द लिखा गया है, जिसके अन्त में दो युक्तियों का नियम नहीं रखा गया है। 'आशा' में भी ऐसे ही छन्दों का प्रयोग है। 'भट्ठा पटल' में छन्द बदलकर १६-१६ मात्राओं के चरणों के हो जाते हैं। यह 'गुंगार' नामक छन्द है। इसके अन्त में ५ होता है।

“कीन तुम संसृति-जलनिधि गीर,
तरंगों से फँकी मणि एक।

कर रहे निर्जन का घुपचाप,
प्रभा की धारा से अभिवेक?”

इसमें कहीं-कहीं ५ के स्थान पर अन्त में ५ भी कर दिया गया है—यथा—

“तरल आकांक्षा तो है भरा,
सो रहा आकाश का आल्लाह।”

किन्तु 'काम' में यह छन्द 'पद पादाकुलक' हो जाता है। यह १६ मात्राओं का

छन्द है जिसके अन्त में ५ होता है ।

वासना में रूपमाला छन्द का उपयोग है । यह छन्द १४, १० के यति से अन्त में ५। के साथ होता है । 'लग्ना' में फिर पद-पादाकुलक है । 'कर्म' में 'सार' छन्द के समकक्ष, १६, १२ की यति का नहीं वरन् चरण-पूर्ति का छन्द है ।

“कर्म सूत्र संकेत सदृश यो,

सोम सता तव मनु को;

चढ़ो शिजिनी-सी, लौंचा फिर,

उसने जीवन-धनु को ।”

कहीं पर यह १६-१२ का न होकर १४-१४ का भी कर दिया गया है—

“कर्म-यज्ञ से जीवन के,

सपनों का स्वर्ग मिलेगा ॥”

‘ईशा’ में कवि ने दो विभिन्न छन्दों के चरणों से एक मिश्र छन्द बनाया है—

“पल भर को उस चञ्चलता ने,

लो दिया हृदय का स्वाधिकार ॥”

इसमें पहला चरण १३ मात्रा का पदपादाकुलक है और दूसरा १६ मात्रा का पदरि है ।

‘इबा’ में गीति-पदा को स्थान दिया गया है, किन्तु वह भी १६ मात्राओं के चरणों का द्विच मात्र है । टेक १६ की ही है ।

‘स्वप्न’ में फिर १६-१४ का कुंकुम के सदृश एक छन्द है, पर इसमें यति की ही चरण-पूर्ति नहीं माना गया ।

‘संघर्ष’ में शोला या काव्य छन्द है, यह २४ मात्रा ११-१३ की यति से ही होता है । ‘निवेद’ में कुंकुम सदृश छन्द है । ‘दर्शन’ में ‘पादाकुलक’ है, १६ मात्रा और अन्त में ५। होता है । इसमें कवि ने छः चरण रखे हैं । इसमें पहला चरण पूर्व का प्रसिद्ध छन्द चौपाई है, दूसरे चरण की जगह कहीं ‘दिल्ल’ है, जैसे—

“इवात रुढ़ करने वाले इस,

कहीं ‘भरिल्ल’ जंते

शून्य पवन चन पंख हमारे—”

जैसे छन्दों के चरणों का भी मेल दिया गया है ।

‘आनन्द’ ‘सखी’ छन्द में है, जो १४ मात्रा का होता है ।

इतने छन्दों में यह नामायनी समाप्त की गई है ।

सब छन्दों में मात्रानुरूपता है । प्रगाढ़ जी वस्तुतः गीतिकाव्य के बनि हैं ।

‘Lyrics’ में जिस प्रकार उद्गारों का सौन्दर्य सुखमल और वरुण मलेवर में प्रकट

होता है, वही बात प्रसाद के छन्दों में भी है। 'कामाक्षी' जैसा महाकाव्य भी उस गीति-काव्य की आत्मा से खिल उठा है। वह उसमें भी व्याप्त है। उसमें गीतिकाव्य का स्वरूप तो नहीं रहा, आत्मा ही है। इस प्रकार कवि ने गीति-काव्य की ओर भी हिन्दी को आकर्षित किया। प्रसाद जी भारत के सच्चे सपूत थे। उन्होंने काव्य-जगत में भावात्मक क्रान्ति भी की और रूपात्मक भी। उन्होंने संस्कृति का बहुत मूल्य रखा है और उनके छन्दों का मुकल्य भी संस्कृति का परिचय देने वाला तथा भावानुरूप है।

कामायनी की अलंकार-योजना

[अथर्व 'नसिन्']

कामायनी का 'प्रसाद' महान् निर्माता है। आस्तिक दर्शन में जो ब्रह्म का जन है, 'काव्य' में वह 'प्रसाद' है।—जड़ के कठोर अन्तर को भेद, उमकी रसतरलता उद्घाटन करने वाला एक प्राणवान सक्रिय-आलोक। यह बात यहाँ 'प्रसाद' की शब्द-साधना और अर्थविधि के लिए कही जा रही है। लगता है, एक सिद्ध शब्द-साधन सफल विरसस की मुष्कान थिलराते हुए शब्द बगैर देते हैं और वे बाँधित छाया-प्रकाश स्वर-नाद, पंगिल-पहलू से अपने स्थान पर फिट हो जाते हैं। ये विस्तृत मर्यादा में क्रियाशील रहते हैं। उनकी शक्ति-सागर-सीमा के समान मर्यादित है, नदी-तटों के समान सीमा नहीं।

'प्रसाद' नन्ददास जड़िया और कवि गड़िया की बर्ग-सीमा में नहीं आते 'गड़िया' में मस्तिष्क की कसरत है, 'जड़िया' में कला की कृत्रिमता। वह कवि है—पुनर्लिया में कला-आलोक की चेतना से पूर्ण कवि। 'प्रसाद' की माया ब्रह्म की पूर्णता से उद्भूत, चेतना से सक्रिय, व्यापकता से सम्पन्न है। ब्रह्म की पूर्णता पाकर ही तो शब्द ब्रह्म बनेगा, अशक्त असमर्थ शब्द लेखक-लेखनी के बोझों से जन्म लेकर शिशु-शरीरों की संरक्षा ही बढ़ावे। ऐसी रोगी शब्दों की भीड़ काव्य, कहानी, उपन्यास निबन्ध, नाटक—सभी को हलताल बना देगी।

'कामायनी' में शब्द की ब्रह्म-सन्निधानन्द का रूप प्राप्त हुआ है। शब्द 'सत' है 'सत' में शब्द की अमरता और चिरन्तन स्थिति मर्यादित है। शब्द में 'सत' का स्वरूप है उसी चिरन्तन सार्वभौमता। वह अनन्त काल तक अपनी स्थिति—शब्द-संगति और स्थान—में समान ऊँच देता रहे। उसी व्यापक मर्यादा रहे, कुपथ में उद्धल-कूद नहीं। 'चिन्' है उसी विशालता—भविष्य-संकेत, संदेश और प्रभाव। भावविशेष स्थापित करने की क्षमता। और आनन्द है, इन दोनों के मेल में मिलने वाला 'रस' दोनों शक्तियों में सम्पन्न शब्द ही सन्निधानन्द ब्रह्म बनता है। 'प्रसाद' ने शब्दों को इन्हीं गम्य शक्तियों

१. यहाँ 'शब्द' को 'नाद' के अर्थ में नहीं लिया जा रहा, जैसा प्रायः दर्शन में लिया जाता है। 'शब्द' का महिम्न में जो अर्थ है, उसी रूप में उसे लिया गया है। स्वर, स्वर समुच्चय, ध्वनि या ध्वनि-समूह के सार्वभौम रूप को शब्द माना गया है।

और सामर्थ्य से सम्पन्न किया। यही 'तत्त्व' प्रसाद की शब्द-शक्ति, भाव-योजना, अलंकार-सजावट, विन्द-स्थापना, चित्र-रचना का आधार है।

घिर रहे थे घुंघराले बाल,

ग्रंथ-अवलम्बित मुख के पास ।

नील घन-शावक-से सुकुमार,

सुधा भरने को विष्णु के पास ॥

'नील घन-शावक' ही क्यों ? काले नाग या भ्रमर क्यों नहीं ? भ्रमर न सही, 'मधुकर' भी क्यों नहीं ? निषधर काले नाग हों तो देखते ही प्राण न काँप जायें, प्रेम करने का दुस्साहस कौन करे ? काले नाग फुंकारें तो प्रेम के सपने हवा हो जायें । कभी भी बस लें ।

गिरन्तर प्राणों का भय और आशंका, ऐसी स्थिति में प्रेम ? रति की भावना हो जायत न होगी, रस की अनुभूति का प्रश्न ही नहीं । यह होता तो, भावना-भोली, कामना-रेंगी, विश्वास-निश्चल, समर्पण-शिथिल कामायनी में चारित्रिक शन्देह आजाता, कामायनी वह न रहती जो अब है ।

'मधुकर' भी क्यों नहीं ? उसमें तो विष नहीं 'मधु' है । कम्पन है—क्रियाशीलता और चेतना । 'मधुकर' काले-काले चिड़ने-चिड़ने । 'मधुकर' में 'मधु' है, पर देता वह नहीं, 'मधु' लेता वह है । मधु लेकर उड़ जाता है—भतलव का भीत तब कामायनी-निष्काम समर्पण का आदर्श कैसे उपस्थित करती ? बालों से बी जड़ने वाली दोनों—नाग और भ्रमर—उपमाएँ बाहरी रंग की समानता हो उपस्थित कर सकती हैं—अन्तर का रस नहीं पान कर सकती ।

तब 'नील घन-शावक' ही क्यों ?

कामायनी के केश नील घन हैं—काले-काले सवन, सञ्जल, सरस । काले हैं, इसलिए सञ्जल हैं । सञ्जल हैं—तो सरस हुए ही । जल ही रस है—जल ही जीवन है । ये किसी के निराश ऊसर जीवन में रस बरसा देंगे—उसे हरा-भरा कर देंगे । और बरस-बरस कर प्रलय ला दें—विजली गिरा दें तब ? नहीं, ये घन-शावक हैं—निरीह भोले-भाले शिशु-विशोर भी तो नहीं । बच्चे कब किसी की सताते हैं ? फिर ये तो सुकुमार हैं तब इनसे ? किसी को भय न आशंका । शिशुओं से कभी प्यार करते हैं, साँपों से प्यार करने वाला शायद कोई सपेरा ही हो । शिशुओं का ऐसा भी प्यार है—उनका क्रोध भी मोहित कर लेता है ।

'नील घन शावक' ने कामायनी के महान् नारीत्व की प्रतिष्ठा कर दी । उनके दिव्य चरित्र को आलोकित कर दिया । इन तीन शब्दों ने जीवन की मविष्य-वाणी भी कर दी । कामायनी के 'नील घन-शावक' के आलोक-निर्देश में देखें तो समस्त काव्य इसी की पूर्ति

प्रसाद की कहानियाँ

[रामावतार त्यागो]

यदि कहानी का मौलिक तथ्य घटना और उस घटना से सम्बन्धित अन्तर्द्वन्द्व है तो प्रसाद जी को एक सफल कहानीकार मान लेने में किसी भी शंका को स्थान नहीं है। प्रसाद की अभिस्तर कहानियाँ या तो ऐतिहासिक हैं या रोमांटिक (स्वच्छन्दतावादी)। किन्तु उनकी ऐतिहासिक कहानियाँ भी रोमांस से भरी हैं, इसीलिए वे इतिहास की वास्तविक रूप में नहीं बरन् रोमांस से परिपूर्ण युद्घुनी पैदा करने वाली कल्पना के रूप में ही प्रस्तुत कर सके हैं। यह बात भी नहीं है कि प्रसाद पूरे स्वच्छन्दतावादी और आदर्शवादी चित्तेरे ही हैं। समय की समस्त प्रक्रियाओं का उन पर प्रभाव गोचर होता है। उन्होंने यथार्थवादी कहानियाँ भी लिखी हैं, जिनमें से कुछ तो उनके प्रारम्भिक दूसरे संग्रह 'प्रति-ध्वनि' में हैं और कुछ बाद के संग्रहों 'आकाशदीप' और 'इन्द्रबाल' में। फिर भी प्रसाद ने यथार्थ चित्रण पर कभी ध्यान नहीं दिया... "उनके उपकरण या तो कल्पना-प्रवृत्त हैं या बौद्धिक हैं जो उनके अभिव्यक्ति और मात्र निरोक्षण का फल हैं।" किन्तु यहाँ पर मैं डा० रामरतन भटनागर की इस बात से सहमत नहीं हूँ कि "प्रसाद ने अपने चारों ओर के जीवन से जैसे ओलें ही हटा ली हैं।" उनकी कहानियों में गूढ़साई, गूढ़ी के लाल, कलावती की शिन्हा, चूड़ीवाली, देवदामी, घीसू, बेड़ी, छोटा जादूगर, विराम चिन्ह, ग्राम और सलीम आदि कितनी ही ऐसी कहानियाँ हैं जिनमें प्रसाद की ओलें अपने चारों ओर के समाज की ओर से सजग हैं, वहाँ कलाकार सोया नहीं हैं, जागता है। सम्भवतः यही वे कहानियाँ हैं जिनमें आभास होता है कि प्रसाद जैसे महान् कलाकार ने परन्तु और शैली दोनों की ही त्रैलोक्य साहित्यिक मिसालें हमें दी हैं। यह बात शत-प्रतिशत सत्य है कि प्रसाद कभी भी यथार्थवादी नहीं हैं और ना ही उनका साहित्यिक दृष्टिकोण यथार्थवादी है। प्रसाद, प्रेमचन्द नहीं हैं। प्रेमचन्द आकाश में विचरते भी हैं तो उनके पैर सदा धरती पर पड़े रहते हैं, वह आदर्श की स्थापना भी करते हैं तो यथार्थ की खुरदरी जमीन पर। परन्तु प्रसाद यथार्थ का चित्रण भी अगर करने लगते हैं तो भी उनका रोमांटिक कलात्मक दृष्टिकोण उन्हें जहाँ ले जाता है वह पृथ्वी वह नहीं होता जहाँ हम पड़े होते हैं। अपने साहित्यिक दृष्टिकोण की उन्होंने कभी प्रियाया नहीं और इन्ने उनकी साहित्यिक ईमानदारी ही कहा जा सकता है। पाठक उनसे भ्रमता नहीं, वह प्रसाद को पढ़ता है लेकिन पढ़ने से पूर्व उसे पता रहता है कि लेखक पाठक को कहीं छोड़ेंगा।

प्रसाद ने स्वयं यथार्थवाद की व्याख्या करते हुए लिखा है, “यथार्थवाद की विशेषताओं में प्रधान है लघुता की ओर साहित्यिक दृष्टिपात । उसमें स्वभावतः दुःख की प्रधानता और वेदना की अनुभूति की आवश्यकता है । लघुता से मेरा तात्पर्य है साहित्य में माने हुए सिद्धान्त के अनुसार महत्ता के साहित्यिक चित्रण के अतिरिक्त जीवन के वास्तविक दुखों और अभावों का उल्लेख ।” प्रसाद की आख्यायिकाओं की उद्भावना बहिर्जगत से सम्बद्ध नहीं है अपितु उन्होंने हृदय की छिपी हुई उन भावनाओं पर प्रकाश डाला है जिनका अभ्यास हमें यदा-कदा होता रहता है । एक प्रकार से उन्होंने छायावादी होने के नाते अपनी अधिकतर आख्यायिकाओं में रहस्यमयी प्रवृत्तियों को प्रस्फुटित किया है । वस्तु का प्रसार प्रसाद की कला का उद्देश्य नहीं है । उनकी हर एक कहानी में एक मनो-भाव है जो आकस्मिक घटनाओं से जापत परिस्थिति में बहते हुए जीवन का कभी पूरा और कभी अधूरा चित्र उपस्थित करता है । उन्होंने अपने दृष्टिकोण को ‘प्रतिनिधि’ संग्रह की ‘पत्थर की पुकार’ कहानी में इस प्रकार व्यक्त किया है—

बिमल ने कहा—

“साहित्य-सेवा भी एक व्यसन है ।”

“नहीं मिम ! यह तो विश्व भर की एक मौन सेवा-समिति का सदस्य होना है ।”

“अच्छा तो फिर बताओ तुम्हें कैसा साहित्य रुचता है ?”

“अतीत और कथनां का जो अंश साहित्य में हो, वह मेरे हृदय को आकृष्ट करता है ।” यही अतीत और कथनां प्रसाद के विषय-वस्तु हैं । जिसे अपनी स्वच्छन्दता-वादी शैली में उन्होंने हर कहानी में प्रस्तुत किया है ।

प्रसाद की कहानियों की संख्या अधिक नहीं है । कुल मिलाकर उनकी ७० कहानियाँ हैं जो ‘छाया’, ‘प्रतिध्वनि’, ‘आकाशदीप’, ‘श्रींशी’ और ‘इन्द्रजाल’ नामक पाँच संग्रहों में संगृहीत हैं । प्रसाद की शैली सदा ही प्रसाद की अपनी एक विशेष शैली है । उनकी शैली की एक अलग विशेषता है जो कहीं भी छिपती नहीं है । फिर भी उनकी सारी कहानियाँ एक ही प्रकार की नहीं हैं । प्रसाद की कहानियों का वर्गीकरण डा० भटनागर ने इस प्रकार किया है—

(क) ऐतिहासिक कहानियाँ—इनकी संख्या अटारह के लगभग है । प्रसाद की स्वाभाविक अभिरुचि इतिहास की ओर थी । अतः उनकी सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ ऐतिहासिक हैं । इसी ऐतिहासिक लहरी में प्रसाद की आकाशदीप, ममता, स्वर्ग के खरबहर, धतभंग, दासी, पुरस्कार, सालवती, गंज, देवरथ और नूरी उन की कहानियों की शीर्षमाणि हैं । इन कहानियों में बौद्ध काल से लेकर सन् १८५७ की क्रांति तक की विषय-वस्तुको कला का आधार बनाया गया है । बौद्ध काव्य से सम्बन्धित कहानियाँ हैं—अशोक, धतभंग, खरबहर की लिपि, आकाशदीप और पुरस्कार । बौद्ध युग के बाद प्रसाद ने मुगलमान

काल के इतिहास को ट्योला है। चित्तौर-उद्धार, गुलाम, जहाँनारा, चक्रवर्ती का स्तम्भ, ममता स्वर्ग के खण्डहर में, देवरय और नूरी इसी काल से सम्बन्धित कहानियाँ हैं। शरणागत और गंज को हम ग़दर की कहानियाँ कह सकते हैं। इन सभी कहानियों में प्रेममयी नारियाँ और लालसापूर्ण साहसी युवकों की आशा-निराशा का रोमांटिक चित्रण है।

(ख) यथार्थवादी कहानियाँ—इनकी संख्या तेरह है। इनकी पहली यथार्थवादी कहानी 'ग्राम' थी। छाया और प्रतिध्वनि में ग्राम, सहयोग और गुरदही के साल इसी प्रकार की कहानियाँ हैं। आकाशदीप में रूप को छाया ही एक यथार्थवादी कहानी है। प्रसाद की अच्छी यथार्थवादी कहानियाँ उनके अन्तिम संग्रहों 'आँधी' और 'इन्द्रजाल' में हैं। मालूम होता है प्रेमचन्द की तरह ही प्रसाद भी अन्तिम दिनों में यथार्थवाद की ओर झुक गये थे। वे हैं धीसू, बेड़ी, इन्द्रजाल, सलीम, छोटा नाइगर, परिवर्तन, सन्देह, भोल और चित्र वाले पत्थर।

(ग) भावात्मक कहानियाँ—इनकी संख्या ६ है। इनमें से अधिकतर प्रतिनिधि में संश्लेषित हैं। कलावती की शिक्षा, प्रतिमा, दुस्विप्ता, कृष्णा की विधवा, पत्थर की पराजय अपोरी का मोह, भिलारी, प्रतिध्वनि और बनजारा भावात्मक कहानियाँ हैं।

(घ) विशुद्ध प्रेममूलक कहानियाँ—वैसे तो उनकी सभी कहानियों में प्रेम उनका मिय विषय है, किन्तु कुछ कहानियाँ ऐसी भी हैं जिनमें स्पष्ट रूप से ही प्रेम को अपना विषय और साध्य बनाया गया है। वे हैं तानसेन, चन्द्रा, रसिया बालम, मदन मृणालिनी, सुनहला सौंप, देवदासी, चूड़ी वाली, अपराधी, बिसाती और ग्राम-गीत।

(च) रहस्यवादी कहानियाँ—प्रसाद की ये ६ कहानियाँ—उत पार का योगी, प्रसाद, हिमालय का पथिक, समुद्र संतरण, प्रणय-चिन्ह और कमला रहस्यवादी कहानियाँ थीं कोटि में आती हैं।

(छ) प्रतीकात्मक कहानियाँ—प्रसाद की ६ प्रतीकात्मक कहानियाँ भी हैं। वे हैं प्रलय, पत्थर की पुकार, गुड्डा-साईं, कला, वैरागी और ज्योतिष्मती।

(ज) मनोवैज्ञानिक या चरित्रप्रधान कहानियाँ—प्रसाद की कहानियों में चरित्र-प्रधान और मनोवैज्ञानिक कहानियाँ प्रायः नहीं के बराबर हैं। केवल आँधी और मधुआ को ही इस कोटि में रक्खा जा सकता है।

(झ) मात्र आदर्शवादी कहानियाँ—इनकी संख्या ५ है। यह हैं विजया, मत-भंग, अमिट स्मृति, नीरा और अनबोला। इन कहानियों में जीवन की छिपी-न-किसी स्थिति की आदर्श कल्पना है।

(ड) प्रागैतिहासिक कहानियाँ—प्रागैतिहासिक जीवन को केवल एक ही कहानी 'विष मन्दिर' हमें मिलती है।

प्रसाद जी की कहानियों में कथानक की दुर्बलता कहीं नहीं है। उनकी सभी कहानियाँ अन्तर्द्वन्द को लिये हुए हैं, यह बात जरूर है कि उनकी कहानियों में व्यक्तियों का अन्तर्द्वन्द है सामाजिक नहीं है, क्योंकि उनकी कहानियाँ समाज की परिस्थितियों के शिकार व्यक्तियों की कहानियाँ नहीं हैं वरन् वे व्यक्तियों के ऊहापोह की घटनायें हैं जिनका सम्बन्ध व्यक्तियों की जीवन-रेखाओं से है। सामाजिकता से दूर रहने पर भी प्रसाद जी की सभी कहानियों में चरम् सोमा (क्लाइमैक्स) है; कहने का तात्पर्य यह है कि उनकी कहानियों में केन्द्रीय विचारधारा में निरन्तर एक विकास मिलता है। एक प्रकार से कहानी अपने में सम्पूर्ण होती है। यह बात जरूर है कि उनकी अधिकतर कहानियाँ समाज को नज़र व्यक्तियों के अहं, निराशा और अर्ध-चेतना में दबी हुई इच्छाओं की ही छूती हैं। लेकिन इस कमी के बावजूद भी उनकी अनेक ऐसी कहानियाँ हैं जो विश्व-साहित्य में आसानी से रक्खी जा सकती हैं। पुरस्कार, घिसाती, गुण्डा, आकाशदीप, गूढ़ साई और सालवती आदि उनकी ऐसी ही अनेक कहानियाँ हैं।

प्रसाद की कहानियों में चरित्र घटनाओं से कम उभरते हैं, बल्कि उनके पात्र अपने में दुर्बल या शक्ति जैसे भी हैं घटना के आरम्भ से ही बने-बनाये होते हैं। पत किसी एक मनोवृत्ति या भावना को वे घटनाओं के प्रवाह या शब्दों की धारा से बार-बार निलारते रहते हैं। इसीलिए उनकी कहानियाँ पढ़ते समय पाठक का ध्यान पात्रों की तरफ कम ही जाकर घटनाओं से उद्भूत भावना पर अधिक रहता है। और शायद इसीलिए उनकी कहानियाँ भावलोक को ज्यादा छूती हैं। ऐसी हालत में शायद प्रत्येक पाठक को रस एक ही अनुपात में प्राप्त नहीं होता; किसी मनोव्यथा से भरे व्यक्ति का साधारणोकरण जितना शीघ्र होता है उतना दूसरे व्यक्तियों का नहीं होता।

एक विशेष दृष्टिकोण से प्रसाद जी की कहानियाँ उल्लेखनीय हैं और वह दृष्टिकोण है शैली का दृष्टिकोण। वस्तु-व्यापार की अपेक्षा रूप-विधान पर प्रसाद जी का बल अधिक रहता था। निस्सन्देह कला की दृष्टि से ये कहानियाँ भेद्य कोटि की हैं। प्रसाद जी में कथन-सामर्थ्य, शब्द-योजना, रचना-शक्ति और आलंकारिकता आदि सभी गुण अपेक्षाकृत अधिक थे। इसीलिए उनकी कहानियों में जहाँ भाषा की चटिलता है वहाँ प्रवाह की खादगी भी है। कहीं भी रोचकता भरती नहीं है। उनकी कहानियाँ बोलती हैं। विशेष तौर पर इन्द्रजाल और आकाशदीप संग्रहों की कहानियाँ इसी प्रकार की हैं।

संक्षेप में यही कहा जा सकता है कि प्रसाद की कहानियाँ कथा-साहित्य में आदरणीय स्थान रखती हैं। यद्यपि वे समाज में लोकप्रिय अधिक नहीं हो सकेंगी, क्योंकि उनमें साहित्यिकता अधिक है सामाजिकता कम।

प्रसाद जी और रस-सिद्धान्त

[प्रो० कन्हैयालाल सहल, एम० ए०]

कविता, दार्शनिकता और विद्या की विवेची का प्रवाह-स्थल है प्रसाद का व्यक्तित्व। वे एक साथ ही कवि, दार्शनिक और पण्डित थे। 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' जो उन्होंने लिखे हैं, वे उनके तलस्पर्शी पाण्डित्य का साक्ष्य भर रहे हैं। किन्तु उनके पाण्डित्य पर भी उनकी दार्शनिकता की छाप प्रायः सर्वत्र दिखलाई पड़ती है। प्रसाद द्वारा किये हुए रस-सिद्धान्त के विवेचन को ही लीजिये। वैदिक काल के प्रारम्भ से ही वे आनन्द तथा विवेक की दो धाराएँ मानकर चले हैं। आनन्दवाद की धारा के प्रतीक थे इन्द्र, तथा विवेकवाद की धारा के प्रतीक थे वरुण। परवर्ती काल के अनात्मवादी बौद्ध इसी विवेकवादी धारा को अप्रसर करने वाले हुए। आगे आने वाले भक्ति-सम्प्रदायों के सम्बन्ध में भी प्रसादजी की धारणा है कि वे अनात्मवादी बौद्धों के ही पौराणिक रूपान्तर हैं। अपने ऊपर एक ग्राह्यता की कल्पना और उसकी आवश्यकता दुःखसंभूत-दर्शन का ही परिणाम है। उधर उपनिषद् में आनन्द-सिद्धान्त की प्रतिष्ठा हुई तथा माय ही प्रेम और प्रमोद की भी कल्पना की गई जो आनन्द-सिद्धान्त के लिए आवश्यक है। इस तरह जहाँ एक ओर तर्क के आधार पर विकल्पात्मक बुद्धिवाद का प्रचार हुआ वहाँ दूसरी ओर प्रधान वैदिक धारा के अनुयायी आर्यों ने आनन्द के सिद्धान्त का भी प्रचार होता रहा। आगे चलकर आर्य के अनुयायी सिद्धों ने प्राचीन आनन्द मार्ग को अद्वैत की प्रतिष्ठा के साथ अपनी साधना-पद्धति में प्रचलित रखा और इन्हीं वे रहस्य-सम्प्रदाय रहते थे।

प्रसादजी ने आनन्दवादी तथा विवेकवादी दो धाराओं के आधार पर साहित्य की भी दो कोटियों स्थिर की हैं। रस-सम्प्रदाय को वे आनन्दवादी धारा से प्रभावित मानते हैं तथा अलङ्कार, रीति एवं वक्रोक्ति—सम्प्रदाय उनकी दृष्टि में विवेकवादी धारा से प्रभावित है। भी नन्ददुलारे वाजपेयी के शब्दों में "इस प्रकार का भोषि-विमग्न नया, विचारोन्नेतक और प्रसादजी की प्रतिभा का परिचयक है। हिन्दी के साहित्यिक और दार्शनिक क्षेत्रों में यह प्रायः अभूतपूर्व है।"

नाटकों में भरत के मत से चार ही मूल रस हैं—शृङ्गार, रौद्र, वीर और भङ्गम। इनमें अन्य चारों की उत्पत्ति मानी गई है। शृङ्गार से हान्य, वीर से अद्भुत, रौद्र से वरुण और भङ्गम से भगवान्। प्रसादजी के मन्वानुसार आनन्द-सिद्धान्त के

अनुयायियों ने धार्मिक बुद्धिवादियों से अलग सर्व-साधारण में आनन्द का प्रचार करने के लिए नाट्य-रसों की उद्भावना की थी। रसों का विवेचन भी अभेद और आनन्द को लेकर किया गया। भट्ट नायक ने साधारणीकरण का सिद्धान्त प्रचारित किया, जिसके द्वारा नट तथा सामाजिक एवं नायक की विशेषता नष्ट होकर, लोक सामान्य प्रकाश—आनन्दमय आत्मचैतन्य की प्रतिष्ठा रस में हुई। भट्ट नायक ने साधारणीकरण व्यापार द्वारा जिस स्थान की पुष्टि की थी, अभिनवगुप्त ने उसे अधिक स्पष्ट किया। उन्होंने कहा कि वाचनात्मक तथा स्थित रति आदि वृत्तियों ही साधारणीकरण द्वारा भेद विगलित हो जाने पर आनन्द-स्वरूप हो जाती है। उनका आस्वाद ब्रह्मास्वाद के तुल्य होता है।

भरत के प्रसिद्ध रस-सूत्र में कहा गया है कि विभाव, अनुभाव तथा व्याभिचारी के संयोग से रस की निष्पत्ति होती है। प्रश्न यह है कि रस के रूप में निष्पन्न होने वाली वस्तु क्या है ?

ऊपर अभिनवगुप्त के उद्धरण में स्पष्ट किया गया है कि रति आदि वृत्तियों ही साधारणीकरण द्वारा आनन्द-स्वरूप हो जाती हैं, और ये वृत्तियों स्थिर या स्थायी भाव हैं जैसा कि अभिज्ञान शाकुन्तल के निम्नलिखित दार्शनिक छन्द से प्रकट है—

“रम्याणि वीक्ष्य मधुरांश्च निशम्य शब्दान् ।

पर्युत्सुकी भवति यत्सुखितोऽपि जन्तुः ॥

तच्चेतसा स्मरति नूनमशेषपूर्वं ।

भावस्थिराणि जनन्तारसोद्भवानि ॥”

इस सम्बन्ध में स्वयं भरत ने भी लिखा है—“विभावानुभावमयमचारिपरिवृतः स्थायीभावोरस नाम लभते” (नाट्यशास्त्र अ० ७) अर्थात् प्रमुख स्थायी मनोवृत्तियों विभाव, अनुभाव तथा व्याभिचारियों के संयोग से रसत्व की प्राप्ति होती है।

रसानुभूति किते कहते हैं ? यह प्रश्न भी प्रसाद ने उठाया है और वे इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि “रसानुभूति केवल सामाजिकों में ही नहीं प्रत्युत नटों में भी है। हाँ, रस-विवेचना में भारतीयों ने कवि को भी रस का भागी माना है। अभिनवगुप्त स्पष्ट कहते हैं कि कवि में साधारणीभूत जो संवित है—चैतन्य है वही काव्य पुरस्सर होकर नाट्य-व्यापार में नियोजित करता है, वही मूल संविन् परमार्थ में रस है। अब यह सहज में अनुमान किया जा सकता है कि रस-विवेचना में संविन् का साधारणीकरण निवृत्त है। कवि, नट और सामाजिक में वह अभेद भाव से एक रस हो जाता है।”

भारतीय साहित्य में दुःखान्त प्रकण्ठों का निषेध क्यों किया गया ? इस प्रश्न का उत्तर देते हुए प्रसाद कहते हैं कि ‘संभ्रतः इमीलिय दुःखान्त प्रकण्ठों का निषेध भी किया गया, क्योंकि निरस तो उनके लिए प्रत्यभिज्ञान का साधन, मिलन का द्वार था।

देख-देख कर मनु का पशु जो
 व्याकुल चंचल रहती;
 उनकी आभिय लोलुप रसना
 आँखों से कुछ कहती ।”

यहाँ तक तो सामान्य परिचय रहा। अभी तक उनमें कोई भेद अंकित नहीं हुआ। किन्तु इसके आगे कहा गया—

“क्यों किलात ! खाते-खाते तुए
 और कहाँ तक जीऊँ;
 कब तक मैं देखूँ जीवित पशु
 घूँट लहू का पीऊँ !
 क्या कोई इसका उपाय ही
 नहीं कि इसको खाऊँ ?
 बहुत दिनों पर एक बार तो
 सुख की चीज बनाऊँ ।”

‘क्यों किलात’ से प्रकट ही है कि कहने वाला ‘किलात’ नहीं कोई और ही है। कह सकते हैं कि ‘आकुलि’ ही है। किन्तु नहीं, इसी के बाद आपको लिप्ता मिलता है—

“आकुलि ने तब कहा, ‘देखते
 नहीं साथ में उसके;
 एक मृदुसता की, ममता की
 छाया रहती हँस के ।
 अन्धकार को दूर भगाती
 वह आलोक किरण सी;
 मेरी माया विष जाती है
 जिससे हलके घन सी ।
 तो भी बलो आज कुछ कर के
 तब मैं स्वस्थ रहूँगा;
 या जो भी आवेंगे मुल-दुल
 उनकी सहज सद्गता ।”

इनमें मन्देह नहीं कि ‘किलात’ और ‘आकुलि’ के चरित्र-विवरण में यह प्रसंग बड़े महत्त्व का है। यहाँ स्पष्टतः करि ने एक को दूसरे से अलग कर दिया है। किन्तु कहे तो सही कि ‘प्रगाट जी की सनेता मरु प्रण’गी’ में इनका संकेत क्या है और क्या है इस प्रसंग में ‘क्यों किलात’ तथा ‘आकुलि ने तब कहा’ का रहस्य भी। ‘क्यों किलात’

का कहने वाला तो 'आकुलि' ही है न ! फिर 'आकुलि' ने तब कहा का रहस्य क्या है ! हाँ, यह भी स्मरण रहे कि कवि का स्वयं कहना है—

“यों ही दोनों कर निचार उस

कुंज द्वार पर आये;

जहां सोचते थे मनु बैठे

मन से ध्यान लगाये ।”

अब आप ही कहें कि इस रहस्य का कारण क्या है ? क्या इसे आपे की भूल कह सकते हैं ? किसी ऐसी स्थिति में तो पाठ कदाचित् साधु होगा—

“तब किलात ने कहा”

ही न ! जो हो । अभी तो चरित्र-चित्रण को देखना है । सो कवि का कथन है—

“कहा असुर मित्रों ने अपना

मुख गंभीर बनाये;”

तो क्या दोनों ने एक साथ ही कहना आरम्भ कर दिया ? निषेदन है, प्रसाद की रचना ठहरी । दुःख धीरे धीरे और ध्यान से पढ़ें । उन असुर मित्रों का छूटते ही कहना है—

“जिनके लिये यज्ञ होगा हम

उनके भेजे आये ।”

इस 'हम' के आधार पर कह सकते हैं कि कथन दोनों का ही है । परन्तु क्या कहेंगे आप आगे की इस 'मेरी' पर—

“वे ही पयवशंक हों सब विधि

पूरी होगी मेरी;

धसो आज फिर से वेदी पर

हो ज्वाला की फेरी ।”

निश्चय ही यहाँ एक का कथन समाप्त होता है । किसका ? इसका समाधान फौन करे ! प्रसादजी के आलोचक तो उनको आसमान पर चढ़ाने में लगे हैं, पर देखते रहते भी नहीं कि आँख के सामने कायः पर क्या उतरा क्या है । सो दूसरा कहता है—

“परंपरागत कामों की वे

कितनी सुन्दर लड़ियाँ;

जीवन साधन की उसभी हं

जिनमें मुख की पड़ियाँ ।

जिनमें हं प्रेरणायी भी

संचित कितनी कृतियाँ:

चिर-विरह की वल्पना आनन्द में नहीं की जा सकती। शैवागमो के अनुयायी नाट्यों में इसी कल्पित विरह या आवरण का हटना ही प्रायः दिखाया जाता रहा। अभिज्ञान शाकुन्तल इसका सबसे बड़ा उदाहरण है।”

ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है कि प्रसाद ने रस-सिद्धान्त की अपने ढङ्ग से अनूठी व्याख्या की है। अभिनवगुप्त द्वारा किये हुए निरूपण का सर्वाधिक प्रभाव प्रसादजी की इस व्याख्या पर है। आनन्द-सिद्धान्त का काम्यात्मक रूप वहाँ प्रसाद जी की ‘कामायनी’ में प्रकट हुआ है, वहाँ इस सिद्धान्त का सैद्धान्तिक विवेचन प्रसादजी के रहस्यवाद तथा रस सम्बन्धी निबन्धों में हुआ है।

पञ्चम खण्ड विशेष अध्ययन

१

कामायनी में चरित्र-चित्रण

[आचार्य चन्द्रबली पाण्डेय]

कामायनी हिन्दी का एक अनूठा काव्य है। उसकी प्रशंसा भी खूब हो रही है। होने की पात्रता भी उसमें है ही, किन्तु खेद के साथ कहना पड़ता है कि वस्तुतः उसको परखने का प्रयत्न प्रायः नहीं हो रहा है और जो कुछ हो भी रहा है वह बुद्धि की तिलांजलि दे भ्रष्टाचार कुछ और ही बनता जा रहा है। देखिये न, एक महाबुभाव का कथन है—

“पात्रों का चरित्र स्पष्ट करने के लिए उनके किया-कलाप, रीति-नीति, बोल-चाल तथा मनोवृत्ति का कितना और कैसा वर्णन अपेक्षित है इसे प्रसाद जी भली भाँति जानते थे। इसलिए उन्होंने कामायनी में पात्रों की बाह्य एवं अन्तर्विशेषताओं का सूक्ष्म ज्ञान करके उन्हीं को चुना जिनसे पात्रों के महत्त्वपूर्ण व्यक्तित्व की भली भाँति व्यंजना हो सके। जो समीक्षक या आलोचक प्रसाद जी की संकेतात्मक प्रणाली से अनभिज्ञ हैं; वे कामायनी में चरित्र-चित्रण का पूर्ण प्रस्तार न पाकर उसके महाकाव्यत्व में सन्देह करते हैं। वस्तुतः चरित्र का प्रस्तार उन्हीं काव्यों में होता है जिनमें परिस्थितियों की अधिकता होती है, बाह्य कार्य की प्रधानता होती है, वस्तु का विस्तार रहता है तथा पात्रों की संख्या अधिक रहती है; परन्तु कामायनी में उपर्युक्त एक भी बात नहीं, तब भला कवि चरित्र का प्रस्तार कैसे करेगा ?”

प्रश्न पते का है। किन्तु समाधान भी कितना सरल ! जैसे समर्थ और सावधान चरित्र कवि किया करते हैं। देखिये, उदाहरण कामायनी में हो घरा है। कृपा कर अमर पुरोहित ‘किलाताकुलि’ को ले तो लीजिये। प्रसाद जी स्वयं लिखते हैं—

“अमर पुरोहित उस विप्लव से
बच कर भटक रहे थे;
वे किलात आकुलि थे जिनने
कष्ट घनेक सहे थे।

देख-देख कर मनु का पशु जो
 व्याकुल चंचल रहती;
 उनकी आशिय लोलुप रसना
 आँखों से कुछ कहती ।”

यहाँ तक तो सामान्य परिचय रहा । अभी तक उनमें कोई भेद अंकित नहीं हुआ । किन्तु इसके आगे कहा गया—

“क्यों किलात ! खाते-खाते तुए
 और कहाँ तक जीऊँ;
 कब तक मैं देखूँ जीवित पशु
 घूँट लहू का पीऊँ !
 क्या कोई इसका उपाय ही
 नहीं कि इसको खाऊँ ?
 बहुत दिनों पर एक बार तो
 सुख की बीन बजाऊँ ।”

‘क्यों किलात’ से प्रकट ही है कि कहने वाला ‘किलात’ नहीं कोई और ही है । कह सकते हैं कि ‘आकुलि’ ही है । किन्तु नहीं, इसी के बाद आरको लिखा मिलता है—

“आकुलि ने तब कहा, ‘देखते
 नहीं साथ में उसके;
 एक मृदुसता की, मनसा की
 छाया रहती हँस के ।
 अगधवार को दूर भगाती
 वह आलोक किरण सी;
 मेरी माया विध जाती हूँ
 जिससे हलके घन सी ।
 तो भी घसो धात्र कुछ कर के
 तब मैं स्वस्थ रहूँगा;
 या जो भी आवेंगे गुल-दुल
 उनको सहज सहूँगा ।”

इनमें मन्देह नहीं कि ‘मिथान’ और ‘आकुलि’ के चरित्र-चित्रण में यह प्रयोग बड़े महत्व का है । यहाँ स्पष्टतः कवि ने एक को दूसरे से अलग कर दिया है । किन्तु कदों तो गहरी कि ‘प्रगाढ़ बी की छेना’ मऊ प्रगुली’ में इनका मंथन बना दे और बना दे इस प्रयोग में ‘करी जिम्मान’ तथा ‘आकुलि ने तब कहा’ का रहस्य भी । ‘क्यों किलात’

का कहने वाला तो 'आकुलि' ही है न ! फिर 'आकुलि' ने तब कहा का रहस्य क्या है ? हाँ, यह भी स्मरण रहे कि कवि का स्वयं कहना है—

"यों ही दोनों कर विचार उस

कुंज द्वार पर थाये;

जहाँ सोचते थे मनु चंटे

मन से ध्यान लगाये ।"

अब आप ही कहें कि इस रहस्य का कारण क्या है ? क्या इन छायों की भूल कह सकते हैं ? किसी ऐसी स्थिति में तो पाठ कदाचित् साधु होगा—

"तब किलात ने कहा"

ही न ! जो हो । अभी तो चरित्र-चित्रण को देखना है । तो कवि का कथन है—

"कहा असुर मित्रों ने अपना

मुख गंभीर बनाये;"

तो क्या दोनों ने एक साथ ही कहना आरम्भ कर दिया ? निवेदन है, प्रसाद की रचना ठहरी । डूब घोरव पर और ध्यान से पढ़ें । उन असुर मित्रों का छूटते ही कहना है—

"जिनके लिये यज्ञ होगा हम

उनके भेजें साथे ।"

इस 'हम' के आधार पर यह समझें हैं कि कथन दोनों का ही है । परन्तु क्या कहेंगे आप आगे की इस 'मेरी' पर—

"ये ही पयदर्शक हो सब विधि

पूरी होगी मेरी;

चलो आज फिर से वेदी पर

हो गयाता की करी ।"

निश्चय ही यहाँ एक का कथन समाप्त होता है । किन्तु ? इसका समाधान कौन करे ? प्रसादजी के आलोचक तो उनको आग्रहान्त पर बहाने में लगे हैं, पर देखते । रचना भी गद्दी कि श्रौत के गानने कायः पर धरा उतरा करा है । जो दूसरा कहता है—

"परंपरागत कामों की ये

चित्तनी सुन्दर सद्विद्या;

जीवन साधन की उत्तमो हं

जिनमें मुख की चद्विद्या ।

जिनमें हे प्रेरणापयो भी

गवित चित्तनी सद्विद्या;

पुलकभरी सुप्त देने वाली

घन कर मादक स्मृतिर्पा ।

साधारण से कुछ अतिरंजित

गति में मधुर स्वरा सी;

उत्सव लीला, निर्जनता की

जिससे कटे उदासी,

एक विशेष प्रकार कुतूहल

होगा थड़ा को भी ।”

है, दोनों के शील और स्वभाव में भेद है । परन्तु नाम का उल्लेख क्यों नहीं ? क्या इसमें भी प्रसाद जी का कोई ‘आनन्दवाद’ है ? और सच तो कहें, कामायनी में इन विरामचिह्नों का उपयोग क्या है ? क्या इससे अर्थ समझने में कोई सहायता मिलती है ? व्याकरण की दृष्टि से ‘वे कितनी सुन्दर लड़ियाँ’ क्या हैं और कहाँ तक प्रसार पाती हैं । ‘जिससे कटे उदासी’ के ‘जिससे’ का लगाव किससे है ? जो हो, हम मानते हैं कि हम यहाँ सफलता से एक असुर के चरित्र से दूसरे असुर के चरित्र को अलग कर सकते हैं । किन्तु किनी प्रकार यह समझ नहीं पाते कि रणभूमि में इनकी यह विशेषता क्यों नहीं अपना जौहर दिखाती और क्यों दोनों के विषय में प्रसाद जी एक साथ ही कह जाते हैं—

“प्राहत पीछे हटे, स्तम्भ से टिक कर मनु ने,
इबात लिपा, टंकार किया दुर्लक्षी मनु ने ।
बहते विकट अधीर विषम उंचास धान थे,
मरण पर्व था; भेता आकुलि श्री’ कितान थे ।
सलकारा, ‘यस अय इसको मत जाने देना’
किन्तु सजग मनु पहुँच गये कह ‘सेना सेना’ ।
‘कायर, तुम दोनों ने ही उत्पात मचाया,
भरे, समझ कर जिनको अपना था अपनाया ।
तो फिर प्राप्ति देखो कैसे होती हूँ बलि,
रण यह, यम पुरोहित, श्री’ किनात श्री’ आकुलि’,
और घराजायी थे अमुर पुरोहित उस क्षण;
इडा अभी कहती जाती थी ‘यम रोको रण’ ।”

इहा ने क्या कुछ कहा, इगने प्रवेशन क्या ! उसे छोड़ कहा रतना ही चाहते हैं कि यहाँ भी अमुर या दोनों असुरों के ‘चरित्र’ को अलग कर दिगाने का । अधिक तो क्या करें, कोई भी समर्थ करि बड़ी सरलता से बड़े कीर्तन के गाथ इमे

यहाँ स्पष्ट दिखा देता कि वास्तव में दोनों के चरित्र में भेद क्या है ! और यदि इस जन से ही इसे सुना चाहें, तो सुन लें । और कुछ नहीं, कृपाकर प्रसाद जी के

श्री किलात श्री आकुलि

को कर लें—

श्री किलात ! श्री आकुलि ! !

और सरलता से समझ लें कि रणभूमि में 'किलात' 'आकुलि' से आगे बढ़ गया है और मनु भी बड़ी बोरता और तत्परता के साथ उन पर हाथ साफ कर रहा है । यह तो 'किलात', यह तो 'आकुलि' । दोनों 'घराशायी' हो गए । भाव यह कि 'कामायनी' में भी 'चरित्र-चित्रण' के प्रस्तार का पर्याप्त स्थान है । हाँ, उसे पहचान लेना किसी 'प्रसाद' का काम नहीं । वह तो किसी रससिद्ध कुराल कवि का काम है ।

जी हाँ, सचमुच बड़ी छुपा होगी यदि 'प्रसाद' जी का कोई भक्त यह प्रकट कर दे कि 'कामायनी' के 'रूपक' में हम 'किलात' और 'आकुलि' को किस का प्रतीक समझें हम अभी अधिक कहना नहीं चाहते, पर प्रसंगवश इतना कहे बिना रह भी नहीं सकते कि 'प्रसाद' जी के अलोचक कृपया उनके मन को समझें और यह मली मौति टोंक लें कि

“बन जाता सिद्धान्त प्रथम फिर

बुद्धि दृष्ट करती है;

बुद्धि उसी श्रम को सब से ले

सबा भरा करती है ।”

फा दृष्टा स्वयं इसके उपयोग में भी कुछ कम निरत न रहा होगा और सो भी तब जब उसकी गोष्ठी में सर्वकलानिष्णात प्राणी थे । अतः समझ-भूक्त कर स्वच्छ हृदय से उसका अध्ययन करना चाहिए कुछ व्यर्थ का अध्यापन नहीं ।

। श्री जयशंकर 'प्रसाद' ने 'कामायनी' में 'श्रद्धा' के जिस रूप की प्रतिष्ठा की है वह काल्पनिक नहीं, साधार है। 'कामायनी' के 'आमुख' में भी इसकी कथा के इतिहासात्मक मोदित होने का आग्रह करते हुए दिखाई पड़ते हैं, और उनका यह आग्रह निराधार नहीं है। भारतीय संस्कृति के मर्म को उद्घाटित करनेवाले ग्रन्थों में 'श्रद्धा' के रूप की कल्पना मिलती है। इन ग्रन्थों द्वारा 'श्रद्धा' की ऐतिहासिकता भी प्रमाणित होती है और 'कामायनी' में प्रतिष्ठित उसके अंतस्त्व के रूप की रेखाएँ भी झलकती हैं। अभिप्राय यह कि यदि यह स्वीकार किया जाय कि वेद, ब्राह्मण, पुराण आदि ग्रन्थों में वर्णित व्यक्ति, घटनाएँ आदि कपोल-कल्पनाएँ नहीं हैं, किमी-न-किसी रूप में और कुछ-न-कुछ उनमें ऐतिहासिकता भी है—उनकी स्थिति कमी-न-कभी अवश्य थी, तो इसे भी स्वीकार ही करना पड़ेगा कि 'कामायनी' में वर्णित श्रद्धा, इडा, मनु, मानव, आकुलि, किलात आदि व्यक्ति तथा उनकी घटनाएँ इस पृथ्वी पर अवश्य विद्यमान रही होंगी। अपनी संस्कृति के आधारभूत ग्रन्थ-रत्नों को हम अभी अविश्वमनीय और नकली इसलिए समझते हैं कि उनकी ऐतिहासिकता प्रमाणित करने के प्रभूत साधन हमें अब तक प्राप्त नहीं हो सके हैं। इसकी बहुत बड़ी सम्भावना है कि हमारी स्वतन्त्र अनुरागलन-वृत्ति उन साधनों को निकट भविष्य में ही उपस्थित कर दे।

श्रद्धा 'कामायनी' और 'मानवी' नाम से भी अभिहित की गई है। 'ऋग्वेद' के मण्डल १०, अथुका ११, सूक्त १५१ की ऋषिका श्रद्धा कामायनी हैं और देवता श्रद्धा। श्रीसायणाचार्य ने सूक्त के परिचयात्मक आरम्भिक अंश में श्रद्धा के कामायनी बड़े जाने का कारण उनका 'काम' के गोत्र में उत्पन्न होना बताया है। श्रद्धा को 'काम' के गोत्र में उत्पन्न कहने का तात्पर्य यह प्रतीत होता है कि श्रद्धा के पूर्व 'काम' की अवस्थिति थी और वे प्रसिद्ध व्यक्ति थे, जिनके नाम से गोत्र चला। ऐसी अवस्था में तो यही प्रतीत होता है कि श्रद्धा की वंश-परम्परा में 'काम' प्रसिद्ध और महत्त्वपूर्ण व्यक्ति हो चुके थे। पुराणों द्वारा यह प्रमाणित होता है कि 'काम' की विद्यमानता श्रद्धा के पश्चात् हुई।

पुराणों में यह वर्णित है कि धर्म की पत्नी श्रद्धा से काम की उत्पत्ति हुई। इस प्रकार का आख्यान 'विष्णु'¹, 'कूर्म'², 'वायु'³ और 'भार्गव'⁴ पुराणों में मिलता है। इससे प्रकट है कि वेद के आख्यान से पुराण का आख्यान बिल्कुल उलटा है, वह इस प्रकार कि प्रथम में श्रद्धा काम के गोत्र में उत्पन्न कही गई है और द्वितीय में श्रद्धा से ही काम की उत्पत्ति मानी गई। वेद और पुराण के आख्यानों की विधि बैठ जाय यदि यह मान लिया जाय कि काम इतने प्रसिद्ध व्यक्ति हुए कि उनके पश्चात् और पूर्व के भी व्यक्ति उनके गोत्र के अन्तर्गत माने जाने लगे।

'शतपथ ब्राह्मण' में श्रद्धा का वर्णन मनुपत्नी मानवी के रूप में भी किया गया है। उसमें मनु को भी कई स्थानों पर श्रद्धादेव कहा है।^५ मनु के पुत्र मानव की माता के रूप में भी 'श्रद्धा' मानवी (मानववाली; मानव की माता) के रूप में प्रतिष्ठित की जा सकती है। मनु से श्रद्धा का सम्बन्ध होने के कारण भी उसे मानवी कह सकते हैं।

'शतपथ ब्राह्मण' में मनु को श्रद्धादेव कहा है और पुराणों में श्रद्धादेव। पुराणों में जिन मनु को श्रद्धादेव कहा है वे सातवें मन्वन्तर के विवस्वा-पुत्र (सूर्य-पुत्र) मनु हैं। इन मनु का श्रद्धादेव के रूप में उल्लेख 'विष्णु'⁶, 'देवीभागवत'⁷, 'ब्रह्मवैवर्त'⁸, 'हरिवंश'⁹,

१. श्रद्धा काममचलादपं नियमं धृतिरात्मजम् ।—प्रांश प्रथम, अध्याय ७, श्लोक २८ ।

२. श्रद्धाया आत्मज कामो यर्षो नक्षमीसुतः स्मृतः ।—अध्याय ८ ।

३. श्रद्धा काम विजगो वै यर्षो नक्षमीसुतः स्मृतः ।—अध्याय १०, श्लोक ३४ ।

४. अध्याय ५०; श्लोक २८ ।

५. सा मनोरेव जायां मानवी प्रविवेश । × × × तस्मै हृदम यत्र व्ये दंर्यै शृण्वंति ततो ह र्मं वायुरक्षसानि मृद्यमाना निमति से हासुराः समुदिरद्भुतो वीतः पापीमः स च ते भूयो हि मानुषो ब्वाणा यदातीति किलाताकुली है चोचतुः × × × श्रद्धादेवो वै मनु × × × रावन्वेव ब्वेदावति तो हागल्यी चतुर्मनो याजयाव त्वेति कैनेत्यनयं य जापनेति तयेति तस्य ऽप्रसव्यास्मै सान्वागपचक्राम् ।—कांड १, प्रपाठ १, ब्राह्मण ४, अध्याय १, श्लोक १६ ।

६. विवस्वतस्सुतो विप्र श्रद्धादेवो महायुतिः ।

मनुस्सवतंते धीमान् साम्प्रतं सप्तमेऽन्तरे ॥—अथ ३, अध्याय १, श्लोक ३० ।

७. स्कन्ध १०, अध्याय १०, श्लोक १ ।

८. श्रद्धादेवः सूर्यसुतो वेदगुणः सप्तमो मनुः ।—प्रकृति-खंड, अध्याय ५४,

श्लोक ६३ ।

९. मनुर्ब्रह्मवतः पूर्वं श्रद्धादेव प्रजापतिः ।

यमश्च यमुना चैव यमजी संवभूवतुः ॥—अध्याय ६, श्लोक ८ ।

‘शिव’, और ‘श्रीमद्भागवत’ पुराणों में समान रूप से मिलता है । ‘शंतपथ ब्राह्मण’ के भद्रादेवं और पुराणों के आद्वदेव भद्रा के पति ही हैं, इसमें सन्देह नहीं; परन्तु उक्त ब्राह्मण के मनु कब थे, इसका उल्लेख नहीं है और पुराण के मनु सातवें मन्वन्तर के मनु तथा सूर्य-पुत्र कहे गये हैं । इनका भद्रा-पति होना इस प्रकार सिद्ध है कि ‘श्रीमद्भागवत पुराण’ में स्पष्ट रूप से लिखा है कि उन्होंने अपने ही तुल्य दस पुत्र अपनी पत्नी भद्रा से उत्पन्न किये जैसा नीचे की पाद-टिप्पणी के उद्धरण (२) से सिद्ध है ।

३

पुराणों में भद्रा के पूर्व और पश्चात् की वंश-परम्परा का उल्लेख मिलता है । ‘विष्णु पुराण’ में भद्रा की वंश-परम्परा संक्षेप में इस प्रकार दी गई है । दम्पति स्वायम्भुव मनु और शतरूपा ने प्रियव्रत और उतानपाद नामक पुत्र तथा ‘प्रसूति’ तथा ‘आकूति’ नामक कन्याएँ उत्पन्न कीं । प्रसूति का विवाह दत्त^३ से हुआ । प्रसूति और दत्त से चौबीस कन्याएँ उत्पन्न हुईं, जिनमें से प्रथम तेरह के नाम ये हैं और इनमें धर्म ने विवाह किया— भद्रा, लक्ष्मी, धृति, वृष्टि, मेधा, पुष्टि, क्रिया, बुद्धि, लज्जा, वपु, शान्ति, सिद्धि और कीर्ति । शेष ग्यारह कन्याएँ ये हैं—रूपाति, सती, संभूति, स्मृति, प्रीति, क्षमा, संतति, अनसूया, ऊर्जा, स्वाहा और स्वहा । इनका विवाह क्रमशः इन ऋषियों से हुआ—भृगु, शिव, मरीचि, अंगिरा, पुलस्त्य, पुलह, क्रतु, अत्रि, वसिष्ठ, अग्नि और पितर ।^४ भद्रा से काम उत्पन्न हुआ, इसकी पचाई हो चुकी है । रति ने काम से हर्ष नामक पुत्र उत्पन्न किया, जो धर्म का पौत्र कहलाया ।^५ ‘मार्कण्डेय पुराण’ में भी ऐसा ही आख्यान है । इसके आख्यान में केवल इतना ही अन्तर है कि धर्म के पुत्र काम के अतिमुद और हर्ष नामक दो पुत्र उत्पन्न हुए ।^६ ‘कूर्म पुराण’ की कथा भी ऐसी ही है । इसमें भी काम के दो

१. ऋषेभ्यः श्रीष्पपत्यानि जनयामास भास्करः ।

संज्ञया ॥ मनु. पूर्वः आद्वदेव प्रजापति ॥—उमा-संहिता, अध्याय २५, श्लोक ४ ।

२. ततो मनुः आद्वदेवः सप्तयामास भारत ।

भद्रायां जनयामास दशपुत्रान् भात्यवान् ॥—स्वयं ६, अध्याय १, श्लोक ११ ।

३. अंत १, अध्याय ७, श्लोक १८-१९ ।

४. वही, श्लोक २२-२७ ।

५. कामादतिः सुतं हर्षं धर्मपौत्रमसूयत ॥—वही, श्लोक ३१ ।

६. अध्याय ५०, श्लोक १६-२८ ।

पुत्रों—हर्ष और देवानन्द—का होना लिखित है ।^१ 'वायु पुराण' का आख्यान भी ऐसा ही है, इसमें काम और रति से एक ही पुत्र हर्ष का उल्लेख है ।^२

'श्रीमद्भागवत पुराण' में श्रद्धा की कथा कुछ दूसरे रूप में है । इसमें लिखा है कि दत्त और प्रसूति से सोलह कन्याएँ उत्पन्न हुईं, अन्य पुराणों की भाँति चौबीस नहीं—इनमें से तेरह धर्म से ब्याही गईं, एक अग्नि से, एक समस्त पितृगण से और एक भगवान् शंकर से ।^३ तेरह कन्याओं के धर्म से ब्याहे जाने की कथा तो अन्य पुराणों में भी है । 'स्वाहा' और 'स्वधा' के क्रमशः 'अग्नि' और 'पितर' से ब्याहे जाने की कथा अन्य पुराणों में भी मिलती है । 'श्रीमद्भागवत' में एक का ब्याह शंकर से हुआ, ऐसा लिखा है; अन्य पुराणों में ऐसा नहीं है । इस (भागवत) पुराण में प्रसूति और दत्त से उत्पन्न तेरह कन्याओं के नाम ये हैं, जिनका विवाह धर्म से हुआ—श्रद्धा, मैत्री, दया, शान्ति, वृद्धि, प्रीति, क्रिया, उन्नति, बुद्धि, मेधा, तितिक्षा, ह्री और मूर्ति ।^४ इन नामों के देखने से विदित होता है कि अन्य पुराणों में तथा इस पुराण में लिखित धर्म की पत्नियों के नामों में अन्तर है । अन्य पुराणों में लिखा है कि श्रद्धा से काम की उत्पत्ति हुई, परन्तु इस पुराण में श्रद्धा के 'शुभ' उत्पन्न हुआ ।^५

४

वेद, 'शतपथ ब्राह्मण' और पुराणों में श्रद्धा-सम्बन्धी इन विवरणों से कई निष्कर्ष सम्मुख आते हैं । एक तो यह कि 'शतपथ ब्राह्मण' की मनु-पत्नी श्रद्धा वा मानवी और पुराणों की मनु-पत्नी श्रद्धा समान-री लगती है । इस निष्कर्ष को स्वीकार करने का कारण 'शतपथ ब्राह्मण' तथा पुराणों में क्रमशः 'श्रद्धादेव' और 'आददेव' शब्दों का आना है । दूसरा यह कि 'शतपथ ब्राह्मण' के श्रद्धा-पति मनु कौन हैं, यह तो नहीं कहा जा सकता, परन्तु पुराणों के श्रद्धापति मनु सातवें मन्वन्तर के विवस्वान्-पुत्र मनु हैं । तीसरा यह कि अभी तक हमने जिन श्रद्धा की कुछ विस्तृत वंश-परम्परा देखी है, वे मनु पत्नी श्रद्धा नहीं, प्रसूत 'धर्म'-पत्नी श्रद्धा हैं—यद्यपि वेद की कामायनी और पुराणों की

१. कामस्य हर्षः पुत्रोऽभूद्देवानन्दोऽप्यजायत ।—अध्याय ८ ।

२. अध्याय १०, श्लोक १—३८ ।

कामस्य हर्षः पुत्रो वं देव्या रत्या व्यजायत ।—श्लोक ३८ ।

३. स्कन्ध ४, अध्याय १, श्लोक ४७-४८ ।

४. श्रद्धा मैत्री दया शान्तिस्तुष्टिः पुष्टिः क्रियोन्नतिः ।

बुद्धिमेधा तितिक्षा ह्री मूर्ति धर्मस्य पत्नयः—वही, श्लोक ४९ ।

५. श्रद्धामृतं शुभं मैत्री प्रपादमभयं दया ।

शान्तिः सुखं मुदं तुष्टिः स्मयं पुष्टिरसूयत ॥—वही, श्लोक ५० ।

काम-माता का मेल इन्हीं 'भद्रा' से बैठता है, जिन पर श्री 'प्रसाद' ने अपने काव्य 'कामायनी' में भी दृष्टि रखी है। रति और हर्ष का सम्बन्ध भी इन्हीं भद्रा से है। इस लेख के द्वितीय खण्ड की पाद-टिप्पणी^१ में जिन आद्वैत मनु के दस पुत्र होने की कथा कही गई है, वे सातवें मन्वन्तर के वैवस्वत मनु ही हैं। इनके दस पुत्रों के नाम ये हैं—इक्ष्वाकु, नृग, श्यांति, दिष्ट, धृष्ट, कुरुष, नरिष्यंत, पृथग्र, नभग और कवि।^२ अन्य पुराणों में भी, थोड़े-बहुत परिवर्तन के साथ, इस सम्बन्ध में ऐसी ही कथा है।

५

श्री जयशंकर 'प्रसाद' ने 'कामायनी' में किन भद्रा पर विशेष दृष्टि रखी है, विचार का यह विषय भी सम्मुख आता है। जहाँ तक भद्रा-पति मनु का सम्बन्ध है, श्री 'प्रसाद' ने 'शतपथ ब्राह्मण' तथा अन्य ब्राह्मणों के मनु पर दृष्टि रखी है; क्योंकि आकुलि और किलात की कथा इन्हीं से सम्बद्ध है^३, जो 'कामायनी' में आई है। 'कामायनी' में आये पात्रों की सुसम्बद्ध और स्पष्ट कथा नहीं प्राप्त होती। इनकी कथाएँ स्फुट रूप से बिखरी हैं—कहीं ब्राह्मणों में, कहीं पुराणों में और कहीं अन्यत्र। भद्रा के वृत्त के विषय में भी यही बात समझनी चाहिए। कथा के बिखरे रूप में प्राप्त होने के कारण ही स्वयं 'कामायनी' में भी कथा की धारा स्फूर्ति नहीं है, पात्रों के सम्बन्ध-स्थापन के पश्चात् उनके मानवोचित काल्पनिक रूपों का ही विस्तार अधिक है। कथा की सूक्ष्मता के अल्प कारण भी हैं। इनके जो वृत्त मिलते हैं वे सामाजिक सम्बन्ध के उल्लेख मात्र के रूप में, जैसे अमुक की पत्नी अमुक हैं, अमुक के पुत्र अमुक हैं—आदि। इनका कार्य-कलाप बहुत ही कम मिलता है। 'कामायनी' में कथा की सूक्ष्मता का एक कारण यह भी है। ऐसा प्रतीत होता है कि जहाँ तक भद्रा की विशुद्ध कथा का प्रश्न है, श्री 'प्रसाद' ने 'धर्म'-पत्नी भद्रा पर ही विशेष दृष्टि रखी है; क्योंकि 'कामायनी' में आये काम तथा रति का सम्बन्ध इन्हीं भद्रा से है। क्रिया, मेधा, सुद्धि आदि इन्हीं भद्रा की बहिनें हैं, जिनका समाहार 'इक्ष्वा' के रूप में 'कामायनी' में हुआ है। इक्ष्वा-वृत्त का उद्घाटन दूसरे लेख में किया जायगा।

अभी इसका उल्लेख किया गया है कि श्री 'प्रसाद' ने 'कामायनी' में जिन पात्रों का प्रहण किया है उनका वृत्त कई स्थलों पर बिखरा है, इनमें सुसम्बद्धता तथा सुस्पष्टता कहीं नहीं मिलती। इसका भी उल्लेख हुआ है कि इन पात्रों के सामाजिक सम्बन्ध की चर्चा मान मिलती है, इनका क्रिया-कलाप नहीं मिलता। फिर भी वक्त्रों के स्वरूप की स्थानता, उनके क्रिया-कलाप द्वारा, श्री 'प्रसाद' को करनी थी। इस कार्य की निधि के लिए उन्होंने,

१. देखिए—इस लेख के द्वितीय खण्ड की पाद-टिप्पणी २।

२. श्रीमद्भागवत पुराण, स्कन्ध ६, अध्याय १, श्लोक १२।

३. देखिए—इस लेख के द्वितीय खण्ड की पाद-टिप्पणी ५।

मनोभावामिधेय पात्रों के स्वरूप को, दर्शन आदि ग्रन्थों में लिखित उनके स्वरूपों के समान ही, रखा है। और इन स्वरूपों के अभिव्यञ्जक कार्यों का सम्बन्ध उनसे स्थापित किया है। 'कामायनी' में श्रद्धा की प्रतिष्ठा भी इसी पद्धति के आधार पर हुई है।

६

कोप-ग्रन्थों में श्रद्धा का अभिधेयार्थ संप्रत्यय (आदर) और स्पृहा (आकांक्षा) दिया है। 'अमर' और 'मेदिनी' कोषों में इसके ये ही अर्थ हैं। 'निरुक्त' में श्रद्धा धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष में 'यह ऐसा ही है' अविपर्ययपूर्वक जो इस प्रकार की बुद्धि उत्पन्न होती है उसी भाव की अभिष्ठावृत्ति देवी है।^१ यहाँ श्रद्धा का ग्रहण 'आस्तिक्य बुद्धि' के रूप में करना चाहिए, जैसा 'श्रीमद्भगवद्गीता' के निम्नलिखित श्लोक का भाष्य करते हुए—

“ये शास्त्रविधिमुत्सृज्य यजन्ते श्रद्धयान्विताः।

तेषां निष्ठा तु का कृष्ण सरस्वमाहो रजस्तमः ॥”

—‘श्रद्धा’ का भाष्य श्रीशंकराचार्य ने ‘आस्तिक्य बुद्ध्या’ किया है।

‘ऋग्वेद संहिता’ के दसवें मण्डल के ग्यारहवें अनुवाक के सूक्त-संख्या एक सौ इक्कावन के देवता श्रद्धा हैं और ऋषि श्रद्धा-कामायनी। इस सूक्त का प्रथम मन्त्र यह है—

“श्रद्धयान्निः समिधयते श्रद्धया हूयते हविः।

श्रद्धा भगस्य भूर्धनि वचसा वेदयामसि ॥”

इस मन्त्र में आये ‘श्रद्धा’ शब्द का भाष्य करते हुए रायणाचार्य ने लिखा है— ‘पुरुषगतोऽभिलाषविशेषः श्रद्धा’—‘व्यक्ति में स्थित आकांक्षा-विशेष को श्रद्धा’ कहते हैं। ‘अमर’ और ‘मेदिनी’ कोषों में श्रद्धा के अभिधेयार्थ से यह अर्थ मिलता है। इस सूक्त में श्रद्धा द्वारा अमुक-अमुक कार्य किया जाता है, यह भी लिखा है और श्रद्धा को सम्बोधित कर भी बातें कही गई हैं। सूक्त के चौथे मन्त्र में कहा गया है कि श्रद्धा द्वारा ‘ज्ञान की प्राप्ति होती है’।^२ यहाँ श्रद्धा का अर्थ आकांक्षा है, परन्तु आकांक्षा मात्र से तो

१. श्रद्धा संप्रत्यय स्पृहा।—काण्ड ३, १०२।

२. श्रद्धादरे च कात्यायाम्।

३. धर्मार्यकाममोक्षेषु अविपर्ययेणैवमेतदिति या बुद्धिस्तपयते, तदधिदेवता-भावाख्या श्रद्धेत्युच्यते।—॥६॥—अध्याय ६, पाद ३, संख्या ३१।

४. मध्याय १७, श्लोक १।

५. श्रद्धां देवा यजमाना वायुगोपा उपासते।

श्रद्धां हृदयगयाकृत्या श्रद्धया विन्दते वसु ॥

‘वसु’ की प्राप्ति सम्भव नहीं, इसी कारण अद्धा से ‘वसु’ की प्राप्ति होने के पूर्व यह भी कहा गया है कि—“अद्धां हृदय्याकृत्या” । श्रीसायणाचार्य ने इस पर भाष्य करते हुए कहा है कि लोग हृदयस्थ-संकल्प-रूप क्रिया से अद्धा (आकांक्षा) की उपासना करते हैं ।^१ आकांक्षा और उसकी पूर्ति के लिए संकल्प और क्रिया का उल्लेख भी साथ ही मिलता है ।

७

शास्त्र तन्त्र से सम्बद्ध ‘त्रिपुरारहस्यम्’ (शान-सप्तम) नामक ग्रन्थ में अद्धा के स्वरूप के विषय में बहुत सी बातें मिलती हैं । इसमें अद्धा का बहुत ही महत्त्व स्वीकार किया गया है—

“अद्धा माता प्रपन्नं स वत्सलेव मुक्तं सदा ।
रक्षति प्रीतिं भीतिभ्यः सर्वथा नहि संशयः ॥
आप्तोऽप्यश्रद्धितं भूयं जहाति शीघ्रं मुक्तं यतः ।
न भवेत् सर्वतो हीनो यः श्रद्धारहितो नरः ॥
अद्धा हि जगतां धामो अद्धा सर्वस्य जीवनम् ।
अश्रद्धो मातु विषये बालो जीवेत् कथं वद ॥”^२

स्पष्ट है कि यहाँ अद्धा ‘आस्तिक बुद्धि’ के रूप में गृहीत हुई है । आगे भी कहा गया है—

“अश्रद्धो वा भुवः कस्माद् विकर्षेत् कर्षकः किल ।
न प्रवृत्तिर्भवेत् क्वापि त्यागं वा संप्रहेऽपि वा ॥
अद्वैतधर्मयोगेन विनश्येज्जगता स्थितिः ।
एकान्तप्रहृणात्लोकप्रवृत्तिरिति चेच्छृणु ॥”^३

इनसे शत होता है कि ‘अद्धा’ संप्रद, त्याग और लोकप्रवृत्ति की प्रेरणा भी देती है, अश्रद्धा से जगत् की स्थिति नष्ट हो जाय । यहाँ अद्धा का सात्त्विक आस्तिक बुद्धि ही है, जो इन कार्यों की प्रेरक है । ग्रन्थ में सतर्कग्रन्थ अद्धा द्वारा नर के सफल होने की बात कही गई है, अश्रद्धा-अद्धा द्वारा सफल होने की बात नहीं मिलती—

१. हृदय्या । हृदये भवा हृदय्या । तयाविषय्याकृत्या संकल्परूपया त्रिनया अद्धामेव परिचरति सर्वजना ।

२. अध्याय ६, श्लोक २३-२५ ।

३. वही, श्लोक २६, २८ ।

“सत्कर्तृसंशयेनागु साधनकपरो भवेत् ।

सत्कर्तृजनितां श्रद्धां प्राप्येह फलभाङ्ग नरः ॥”^१

‘श्रीमद्भगवद्गीता’ में भी श्रद्धा के महत्त्व की प्रतिष्ठा है । कहा है—

“श्रद्धामयोऽयं पुरुषो यो यच्छ्रद्धः स एव सः ॥”^२

यह संसारी पुरुष श्रद्धायुक्त है; जिसमें जितनी श्रद्धा है वह उतना ही उसके (श्रद्धा के) अनुरूप है । ‘गीता’ में श्रद्धा तीन प्रकार की मानी गई है—सात्विक, राजस और तामस ।^३ ‘प्रबोधचन्द्रोदय’ में भी इसी तीन प्रकार की श्रद्धा का वर्णन है । अब तक हमने भिन्न श्रद्धा की बात की है वह सात्विक श्रद्धा को ही है । श्री ‘प्रसाद’ ने ‘सात्विक’ श्रद्धा का ही ग्रहण किया है ।

श्री ‘प्रसाद’ ने ‘कामायनी’ में ऐतिहासिक अथवा पौराणिक रूप से जिन श्रद्धा की प्रतिष्ठा की और दृष्टि रखी है उसका विचार हमने किया है । परन्तु ऐतिहासिक अथवा पौराणिक श्रद्धा से उसका (श्रद्धा का) अन्तर्भाव दोनों रूप निखरता न देख उन्होंने कोपों और दर्शन-ग्रन्थों से उसके रूप के तत्त्व का संग्रह कर उसकी प्रतिष्ठा की । उन्होंने ‘कामायनी’ की श्रद्धा में मन और प्राण की स्थापना के लिए कोपों से उसके पर्यायवाची आदर और आकांक्षा; ‘निबन्ध’ और ‘गीता’ से आस्तिक बुद्धि—आस्था; ‘श्रुत्वेद’ से संकल्प और क्रिया की प्रेरक आकांक्षा; ‘त्रिपुरारहस्यम्’ से संग्रह, त्याग एवं लोक-प्रवृत्ति की प्रेरक सत्कर्तृजन्य श्रद्धा का ग्रहण किया । ‘कामायनी’ की श्रद्धा उपर्युक्त सभी भावों की प्रतीक है; इन्हीं भावों और प्रवृत्तियों से इस श्रद्धा का निर्माण हुआ है, जो आत्मवचनानुमोदित है, अनर्गल रूप से काल्पनिक नहीं । ‘कामायनी’ की श्रद्धा के जीवन में किन-किन परिस्थितियों के आगमन द्वारा उपर्युक्त भावों का उदय हुआ, यह तो उसके चरित्र-चित्रण का विषय है, जिसकी मीमांसा का यह स्थल नहीं । ‘त्रिपुरारहस्यम्’ और ‘श्रीमद्भगवद्गीता’ में श्रद्धा का जो महत्त्व स्थापित है—प्रथम ग्रन्थ में तो श्रद्धा जगदात्त कही गई है—उसी महत्त्व की स्थापना का सफल प्रयत्न ‘कामायनी’ में दृष्टिगत होता है । ‘कामायनी’ की श्रद्धा हृदय का प्रतीक है, जिसमें कोमल भावनाओं का ही समावेश है, इसके लिए इसकी टीका भी यत्र-तत्र होती है । कहा जाता है कि ‘कामायनी’ की श्रद्धा में बुद्धि के तत्त्वों की कमी है—यद्यपि बिना बुद्धि के किसी भी कार्य का सम्पादन सम्भव नहीं और इसमें श्रद्धा उत्तमोत्तम कार्यों का संचालन करती है—वह मनु की पथ-प्रदर्शक भी है ।

१. अध्याय ७, श्लोक ७ ।

२. अध्याय १७, श्लोक ३ ।

३. वही, श्लोक १ ।

‘त्रिपुरारहस्यम्’ में सतर्कजन्य श्रद्धा से नर की सफलता का उल्लेख है—यद्यपि उसमें भी श्रद्धा का कम महत्त्व स्थापित नहीं है। श्री ‘प्रसाद’ के सम्मुख ‘श्रद्धा’ के साथ ‘इड़ा’ (बुद्धि) के आ जाने के कारण उन्होंने इड़ा में ही बुद्धिवाद के अभिस्तर तत्त्वों का समाहार कर दिया और कोमल भावनाओं की स्थापना के लिए श्रद्धा के हृदय को चुना। किन्हीं अंशों में दोनों में हृदय और बुद्धि का सन्निवेश है, इसे कोई अस्वीकार नहीं कर सकता; किसी में किसी का प्राधान्य है, किसी में किसी का—इसमें सन्देह नहीं।

प्रसाद के नारी-पात्र

[हरप्रसाद शास्त्री]

‘प्रसाद’ आधुनिक हिन्दी-साहित्य की विकासोन्मुखी प्रगति एवं मौलिक चिन्तनात्मक चेतना के अप्रदूत हैं। उनकी प्रतिभा सर्वतोमुखी थी, उन्होंने कविता, कहानियाँ, नाटक, उपन्यास, निबन्ध, आलोचनादि सभी साहित्यिक अंगों पर समान रूप से लिखा है। पौलिकता उनकी प्रमुख विशेषता है, इतिहास उनके सर्वप्रिय विषय रहा, पुरातत्त्व सम्बन्धी विषयों में उनकी विशेष रुचि थी, भारतीय दर्शनशास्त्र का उन्होंने गम्भीर अध्ययन किया था, बौद्ध-दर्शन का उनकी विचारधारा पर विशेष प्रभाव था, मानव-विज्ञान के वे परिचित थे।

‘प्रसाद’ का लगभग सभी साहित्य भारत के उज्ज्वल गौरवमय अतीत से सम्बन्ध रखता है। वर्तमान की समस्याओं का समाधान उन्होंने अतीत के गर्भ में छिपी हुई समस्याओं के सुलभत्व से दिया है। उनके कलापक्ष पर अवश्य पाश्चात्य साहित्य का प्रभाव लक्षित होता है किन्तु भावपक्ष में वे पाश्चात्य-प्रभाव से विहीन एक स्वतन्त्र विचारक थे।

‘प्रसाद’-साहित्य की अन्य विशेषताओं के अतिरिक्त सबसे प्रमुख विशेषता पात्रों में प्राण फूँक देने वाली प्रतिभा की अद्वितीय सजीवता है। यों तो ‘प्रसाद’ ने अपने सभी पात्रों का सपाक एवं सरूप चित्रण किया है, किन्तु नारी-चित्रांकन में उन्हें सर्वाधिक सफलता मिली है। उनकी नारी भावुक भी है, स्नेह करना भी जानती है और उस स्नेह के लिए बड़े से बड़ा त्याग करना भी जानती है। उसका प्रेम विषय-वासनाओं की उद्दीप्ति तक ही सीमित नहीं रहता वरन् त्याग और बलिदान की ऊँची से ऊँची सीढ़ी पर बढ़कर मानव का पथ-प्रदर्शक बनता है। वह मध्ययुगीन भारतीय नारी की भौति केवल पुरुष की इन्द्रिय शक्ति की भोज्य-मात्र नहीं वरन् उसके समस्त जीवन की सहयोगिनी है। ‘प्रसाद’ के नाटकों, कहानियों तथा उपन्यास आदि सभी काव्योपयोगों में नारी की इसी भूदा, त्याग एवं उदार रूप का चित्रण मिलता है। इसके विपरीत कुछ ऐसे भी नारी-पात्र हैं जो मानव-गण दुर्बलताओं के शिकार बनकर विलास-भावना, मिथ्याभिमान, ईर्ष्या, स्वार्थपरता आदि पाशवीय वृत्तियों की पकड़ों को प्राप्त होते हैं—किन्तु अन्त में ऐसे पात्रों में भी उदात्त वृत्तियों की प्रकलता चित्रित की गई है।

‘प्रसाद’ के सभी पात्रों का पारिवारिक विकास कृत्रिम न होकर अन्तर्द्वन्द्व और

घटनाओं के घात-प्रतिघातों से होने वाले चरित्र-विकास की मनोवैज्ञानिक प्रणाली के आधार पर होता है। अतः हम मानवीय अन्वेषण की दो परस्पर-विरोधी सद् एवं असद् प्रवृत्तियों के आधार पर उनके नारी पात्रों का वर्गीकरण कर सकते हैं।

(१) उनके नारी पात्रों का एक वर्ग वह है जो जीवन के सुख-दुखों की धूप-छाँह-भरी कठिन दोपहरी में भी अपने निश्चित आदर्शों का संवल लिये सतत किंगमाण रहता है। ऐसे पात्रों को हम 'आदर्श-पात्रों' की कोटि में रख सकते हैं। आध्यात्मिक आदर्शों में निःस्वार्थ-त्याग, क्षमा, करुणा, अहिंसा एवं सर्वभूत हित-कामना आदि आत्म-परिष्कारक आदर्शों का समावेश होता है और आधिमौक्तिक के अन्तर्गत जातीय गौरव, राष्ट्र-प्रेम, आत्मसम्मान आदि जीवनोत्कर्ष-सम्बन्धी आदर्श आते हैं। ये आदर्शपूर्ण मात्र व्यक्ति को समष्टि के लिए बलिदान कर देते हैं। इन आदर्शों के अनुगामी पात्रों को हम दूसरे शब्दों में 'सतो-गुणी-पात्र' भी कह सकते हैं।

'प्रसाद' के ये आदर्श पाँच कोटियों में विभक्त किये जा सकते हैं—

(क) प्रेम सम्बन्धी आदर्श।

(ख) राष्ट्र एवं जाति सम्बन्धी आदर्श।

(ग) विश्वात्म—(विश्वमैत्री-‘वसुधैव कुटुम्बकम्’) सम्बन्धी आदर्श।

(घ) नैतिक (चारित्रिक) आदर्श।

(ङ) कर्तव्य सम्बन्धी आदर्श।

यद्यपि ये आदर्श नीर-त्नीर की भाँति एक दूसरे से नितान्त अलग नहीं किये जा सकते, उनके बीच कोई विभाजन-रेखा नहीं खींची जा सकती, किन्तु स्थूल एवं तत्तद्-गुणों की भूनाधिक मात्रा के दृष्टिकोण से उनका विभाजन सुरिधाजनक होगा।

(क) प्रेम सम्बन्धी आदर्श-पूर्ण पात्र— इन कोटि के अन्तर्गत देवसेना, मालविचा, कोमा, कर्नेलिया आदि नारी पात्र आते हैं। देवसेना 'प्रसाद' जी की अमर कल्पना है। उसका जीवन त्याग, उदारता, सहिष्णुता एवं प्रेम के चरमोत्कर्ष से परिपूर्ण है। संगीत उसके जीवन का अभिन्न अंग है। उसका प्रिय स्कन्दगुप्त पहिले 'विजया' की ओर आकृष्ट होता है किन्तु देवसेना सामान्य नारी की भाँति द्वेष और ईर्ष्या से प्रेरित नहीं होती, यह अपनी प्रणय-प्रतिद्वन्द्विनी विजया के प्रति अशिष्टता एवं अनुदारता का व्यवहार नहीं करती, वह अपने आराध्य के मार्ग में रोड़ा नहीं अटकाना चाहती। उसका प्रेम वासना की दुर्गन्धि से कोसों दूर है। विजया के अधिकार एवं ऐश्वर्यजन्य प्रेम के मोह से द्रुतकर स्कन्दगुप्त पुनः देवसेना के प्रति अपना ममत्व अर्पित कर उसके साथ एकान्त वास की इच्छा प्रकट करता है, तो वह कितने मार्मिक शब्दों से उसको उत्तर देती है—“एह हृदय में ... आह! कहना ही पड़ा, स्कन्दगुप्त की दोड़कर न तो कोई दूसरा आधा और न वह जायगा। अभिमानी मक्त के समान निष्काम होकर

मुझे उसी की उपासना करने दीजिये, उसे कामना के भँवर में फँसाकर कलुषित न कीजिये।” वह इसलिए भी स्कन्दशुप्त से वैवाहिक सम्बन्ध स्थापित नहीं करती कि उसके दिवंगत भाई कण्ठवर्मा ने स्कन्दशुप्त को मालव का राज्य समर्पित किया था। वह कहती है—“लोग कहेंगे कि मालव देकर देवसेना का न्याह किया जा रहा है।” वह ऐसा करके अपने दिवंगत भाई की आत्मा को कष्ट नहीं देना चाहती। वह प्यार का उच्चतम आदर्श स्थापित करती है।

सिन्धुदेश-वासिनी मालविका चन्द्रशुप्त से सात्विक प्रेम करती है। वह प्रेम की परिणति वासनारों की पूर्ति में नहीं मानती बल्कि आत्म-विसर्जन, त्याग और बलिदान में मानती है। वह चाणक्य की आज्ञा से चन्द्रशुप्त की शय्या पर जाकर सो जाती है और पद्मयन्त्रियों के द्वारा चन्द्रशुप्त के भ्रम में मार दी जाती है। चन्द्रशुप्त के शब्दों में ‘वह स्वर्गीय कुसुम’ है। वास्तव में वह उन फूलों के समान है “जो हँसते हुए आते हैं फिर मकरन्द गिराकर मुरझा जाते हैं।”

‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटक की कोमा में नारी के प्रेम का चरमोत्कृष्ट रूप अंकित हुआ है। वह शकराज से प्रेम करती है जो अत्यन्त निर्दयी, स्वार्थी, विलासी एवं प्रमादी व्यक्ति है। कोमा आरम्भ में उसके दीप्त पौरुष-रूप पर मुग्ध होकर अपना हृदय हार बैठती है। आगे चलकर उसे अपने भ्रम का बोध होता है किन्तु वह भ्रम-बोध के पश्चात् भी प्रेम-यथ से विरत नहीं होती। शकराज के परनारी बलात्कार का वह निर्भीकतापूर्वक विनम्र शब्दों में प्रतिरोध करती है, किन्तु असफल होने पर वह अपने पिता आचार्य मिहिरदेव की आज्ञा के अनुसार शकराज को छोड़कर चली जाती है। शकराज के मारे जाने पर उसका प्रेम-खेत पुनः उमड़ पड़ता है, वह ध्रुवस्वामिनी से शकराज का शव माँगकर उसके साथ आत्म-विसर्जन कर देती है। उसकी प्रेम सम्बन्धी उक्तियाँ कितनी मार्मिक हैं—“प्रेम, जब सामने से आते हुए तीम आलोक की तरह आँखों में प्रकाश-पुञ्ज ठंडेल देता है, तब सामने की और भी वस्तुएँ अस्पष्ट हो जाती हैं।”—“प्रेम करने की श्रुति होती है। उसमें चूकना, उसमें सोच-समझकर चलना, दोनों एक बराबर हैं।” कोमा एक ओर प्रेमी के अन्यायपूर्ण दुष्कृत्यों का शिरोध करती है और दूसरी ओर प्रेमी के शव के साथ शरीर त्याग कर देती है। वह सच्चे शब्दों में प्रेमिका है।

कानॅलिया का चन्द्रशुप्त से प्रेम नैसर्गिक है। वह श्रीकृष्ण-कुमारी होते हुए भी, हृदय से भारतीय है, वह भावुक और सहृदय है, वह अपने पिता को चन्द्रशुप्त के राज्य पर आक्रमण करने से विरत करने की चेष्टा करती है। युद्ध के समय वह बड़े साहस से काम लेती है, प्राण विसर्जन से भी वह नहीं हिचकिचाती।

(ख) राष्ट्र एवं जाति सम्बन्धी आदर्श-पूर्ण पात्र—‘प्रसाद’ की नारियों का राष्ट्रीय एवं जातीय महत्त्व भी कुछ कम नहीं है। वे अपने सक्रिय सहयोग द्वारा बड़े-मे-बड़े राष्ट्रीय हित-सम्पादन में सहायक बनी हैं। अलका, कमला, मनसा, मरिलका—ऐसे ही नारी पात्र हैं।

अलका राष्ट्र-प्रेम की सजीव मूर्ति है। वह देशद्रोही अपने माई आम्भीक का विरोध करती है। आर्ष-पतामा स्वयं हाथ में लेकर देश-भक्ति की लहर नर-नारियों में फैला देती है। उसका देश-प्रेम का यह गीत हमारी राष्ट्रीय निधि है—

“हिमाद्रि तुंग शृंग से प्रबुद्ध शृङ्ग भारती—

स्वयं प्रभा समुज्ज्वला स्वतन्त्रता पुकारती—

अमर्त्य बोर-पुत्र हो, दुष्ट प्रतिज्ञा सोच तो,

प्रशस्त पुण्य पंच हूँ—बड़े चलो, बड़े चलो।”

वह त्याग और देशानुराग द्वारा अपने माई आम्भीक का हृदय परिवर्तित कर देती है।

कमला मटार्क की माता है। यद्यपि वह ‘स्कन्दगुप्त’ नाटक की गौण पात्र है किन्तु अपने त्याग और उदारता के आदर्श में किसी भी मुख्य पात्र से कम नहीं है। यह उसका दुर्भाग्य है कि वह मटार्क जैसे नीच देशद्रोही पुत्र की माँ है। वह उत्तम गुणों की उपाधिका है। वह अपने कुचक्री, कुतन्त्र, राष्ट्र-द्रोही पुत्र के अमानवीर दुष्कृत्यों का तीव्र विरोध करती है। मटार्क को अपना पुत्र कहने में भी उसे लग्ना का अनुभव होता है—“मटार्क! तेरी माँ को एक ही आशा थी कि पुत्र देश का सेवक होगा, ग्लेश्चों से पद-दलित भारत-भूमि का उद्धार करके मेरा कलंक धो डालेगा—मेरा मित्र जैसा होगा। परन्तु हाय।” कमला के विषय में गोविन्दगुप्त के ये शब्द स्मरणीय हैं—“धन्य हो देवि! तुम जैसी जननियों जब तक उत्पन्न होगी, तब तक आर्य राष्ट्र का विनाश असम्भव है।”

मनसा नाग-जाति में जायति की भावनार्थ पैदा करती है और उनमें जातीयता को सजग एवं सचेष्ट करती है। मरिलका में ‘प्रसाद’ ने पति-विरागता, स्नेह, वरुणा और राष्ट्र-प्रेम की मूर्तिमान् रूप में चित्रित किया है। वह अपने पति की राज-भक्ति से च्युत नहीं करना चाहती। अपने पति बन्धुल को काशी से वापिस बुलाने की सलाह देने वाली शक्तिमती से वह स्पष्ट शब्दों में कहती है—“सेनापति का राजभक्त कुटुम्ब कभी विद्रोही नहीं होगा और राजा की आज्ञा से वह प्राण दे देना अपना धर्म समझेगा।” यह अपने पति की हत्या के बाद भी राष्ट्र में कोई विद्रोह पैदा नहीं करती बल्कि अपने प्रतिकारियों को क्षमा प्रदान कर उनका हृदय परिवर्तित कर देती है। यह अपने पति के पातक विरुद्ध की मो चिड़िया करानी है। मन्वुच ऐसी नारियों राष्ट्र एवं मानवता के लिए बरदानस्वरूप हैं।

(ग) विश्वात्म सम्बन्धी आदर्श-पूर्ण पात्र—‘प्रसाद’ के पात्रों में राष्ट्रीयता एवं भारतीयता कूट-कूट कर भरी है, उनका छोटे से छोटा सतोशुषी पात्र भी राष्ट्रीय चेतना का चमचमाता नक्षत्र है, किन्तु उनकी राष्ट्रीयता संकीर्णता की परिधि में आवद्ध नहीं है। उनके पात्रों में मानवता की व्याप्त भावना सर्वत्र मिलती है। उनके पात्र सर्वभूत हित-कामना एवं विश्वमैत्री का आदर्श उपस्थित करते हुए चलते हैं। उनके लगभग सभी राष्ट्रीय पात्रों में विश्व-बन्धुत्व की भावना उतनी ही प्रबल है जितनी कि राष्ट्रीय गौरव की। सरमा, मल्लिका, वासवी, देवसेना, कर्नेलिया, देवकी, श्रद्धा आदि नारी पात्र इसी कोटि के प्रतिनिधि पात्र हैं। ये पात्र अपने प्रेम, उदारता, निवेद, करुणा, क्षमा, सहिष्णुता आदि सात्विक गुणों के सक्रिय आचरणों द्वारा न केवल आदर्श प्रस्तुत करते हैं बल्कि अपने प्रतिपक्षियों का मानसिक परिष्कार भी करते हैं।

‘सरमा’ का चरित्र जीवन की ऊँची-नीची नियमताओं से परिपूर्ण है। उसे सब ओर से अपमान और धृष्टता ही मिलती है किन्तु वह अपने स्वामिमान और साम्य भाव का अवलम्बन नहीं छोड़ती। वह वपुष्मा और मनता के विपातक वंश-वार्यों से विद्ध होकर भी अपना मानसिक सन्तुलन नहीं खोती। वह अपने पुत्र के माणविक के गुण हत्या प्रस्ताव का विरोध करती है। सरमा स्वामिमानवश अपने पति से अलग हो जाती है, किन्तु आपत्ति के समय उसका नारी-हृदय स्वामिमान की परिधि को लाँच देता है। वह अपने पति की हित-कामना से वपुष्मा की दारी बनती है। वह सर्वत्र विश्व-मैत्री एवं समत्व भाव के आदर्श का अनुसरण करती है और अन्त में उसके विरोधी तत्त्व भी उसका महत्त्व स्वीकार करते हैं।

‘वासवी’ अपने सौतेले पुत्र अबातशत्रु की कुटिलताओं से दुःखित एवं क्षुब्ध नहीं होती, वह क्षमा और वात्सल्य के द्वारा उसका हृदय जीतती है। अन्त में अबात-शत्रु को वासवी की निश्चल वात्सल्यमयी गोदी में ही शान्ति मिलती है। वासवी अपनी सपत्नी छलना के प्रति भी कितनी सहिष्णु एवं उदार है—“यहिन ! जाओ, सिंहासन पर बैठकर राज्य-कार्य देखो ! व्यर्थ भगाड़े से तुम्हें क्या सुख मिलेगा और अधिक तुम्हें क्या कहूँ, तुम्हारी बुद्धि।”

महादेवी ‘देवकी’ अपनी सौत अनन्तदेवी, उसके पुत्र पुरगुप्त के पदयन्त्रों के प्रति तनिक भी दुर्भाव नहीं दिखाती। वह अपनी हत्याओं की चेष्टा करने वाले सर्वनाग और भटार्क को क्षमा प्रदान करती है।

‘प्रसाद’ के अमर महाकाव्य ‘कामायनी’ की नायिका ‘श्रद्धा’ भी इसी कोटि की नारी है। वह श्रद्धा, अगाध विश्वास, त्याग, औदार्य एवं विश्व-बन्धुत्व का मूर्तिमान् प्रतीक है। वास्तव में ‘श्रद्धा’ के रूप में ‘प्रसाद’ ने अपने नारी चित्रण-दृष्टिकोण को

विशद रूप से अंकित किया है। 'कामायनी' के ये शब्द हिन्दी साहित्य की अक्षय निधि हैं—

“नारी तुम केवल अंदां हो,
विश्वास रजतनगं पग तल में।

पीयूष-स्रोत-सी बहा करो,
जीवन के सुन्दर समतल में।”

अंदा के ममत्व और समत्वमय रूप कवि ने इस प्रकार चित्रित किया है—

“दया, माया, भमता लो भ्राज,
मधुरिमा लो भगाप विश्वास।

हमारा हृदय-रत्न स्वच्छन्द,
सुंहारे लिए खुला है पास।”

अंदा (नारी) इस संघर्षमय जगत् में शान्ति-स्थल है, जीवन के जलते मरुस्थल में पावस की शीतल मन्द बहार है। अंदा के शब्दों में—

“तुमलं कोलाहल कलह में-
मे हृदय की बात रे मन।

× × ×
जहाँ मर उमाला धबकती,
जातकी कन की तरसती;
उन्हीं जीवन-घाटियों की
मे सरस बरसात रे मन।

× × ×
इस झूलसते विश्व-दिन की,
मे कुसुम अतु-रात रे मन।”

‘अंदा’ में सर्वभूत हित-कामना बड़ी तीव्र है। वह स्वार्थ को त्यागकर दूसरों के सुख में भी हँसने की प्रेरणा देती है—

“ओरों को हँसते देखो, मनु।
हँसो, और सुख पाओ।
अपने सुख को विस्तृत कर तुम,
सब को सुखी बनाओ।”

‘अंदा’ प्रसाद की नारी-कल्पना का सजग और सबल रूप है।

(घ) नैतिक आदर्श-पूर्ण पात्र—कल्याणी, पञ्चावती, राज्यम्भी और प्रियं-
स्वामिनी अपने सतीत्व, पवित्रत-धर्म एवं चरित्र-सबलता के द्वारा एक दैवी आदर्श प्रस्तुत

करती हैं। नारी का सतीत्व और आत्मसम्मान उसकी सबसे बड़ी सम्पत्ति है। कल्याणी पशु के समान विलासी, मलय पर्वतेश्वर का बध करके अपने सतीत्व और सम्मान की रक्षा करती है। वह पितृ-भक्त है। इसी कारण वह अपने पिता नन्द के विरोधी चन्द्र-गुप्त से प्रेम करती हुई भी विवाह न करके आत्महत्या कर लेती है। इस प्रकार वह पितृ-भक्ति और सतीत्व का अद्वितीय आदर्श प्रस्तुत करती है। 'राज्य श्री' त्रियोजित साहस वाली और 'सती' महिला है। वह देवगुप्त के अधीनस्थ होने पर भी निर्भीक होकर उसके समस्त राजकीय ऐश्वर्य को ठुकरा देती है और अपने सतीत्व की रक्षा करती है। वह विपत्तियों और कष्टों में भी अपना साहस नहीं खोवी, वह देवगुप्त को चुनौती देती है—“मैं तुम्हारा बध न कर सकी, तो क्या अपना प्राण भी नहीं दे सकती!” वह क्षमाशील है। उसका हृदय हिमाद्रि की भाँति उदार और सागर के समान गम्भीर है। 'पद्मावती' आदर्श सती-साध्वी स्त्री है। उसका पति उदयन मागधी के पड़यन्त्र के कारण उसके प्रति शंकालु और असन्तुष्ट हो जाता है। लिङ्गकी से गौतम के दर्शन करती हुई उसे देखकर उदयन उसे पापाचारिणी समझता है और उसकी हत्या के लिए शस्त्र उठाता है। साध्वी के प्रताप से वह अपने इस दुष्कृत्य में सफल नहीं हो पाता, उसके सतीत्व के सामने उदयन की दानवीय प्रवृत्तियाँ शान्त हो जाती हैं किन्तु वह पति की इस इच्छा-पूर्ति के लिए भी तैयार रहती है। वह हत्या के लिए उठे हुए हाथ के रुकने पर उसे सीधा कर देती है और कहती है कि “नसें चढ़ गई होंगी”। वह हृदय से कोमल और स्वभाव से उदार है।

ध्रुवस्वामिनी प्रसाद के नाटकीय नारी-पात्रों में स्वाभिमान की सबसे जाज्वल्यमान तारिका है। वह मानसिक और शारीरिक यातनाओं को धैर्य और साहस के साथ सहती है। वह रामगुप्त जैसे क्रूर, क्लीब एवं मलय के साथ विवाहित होती है जो उसके सतीत्व और आत्मसम्मान को शकराज के लिए उपहार रूप में दे देता है। इस पर उसके नारीत्व का समस्त गौरव हँसत उठता है, वह पहले खिन्न भाव से और अन्त में उग्र रूप से इसका विरोध करती है—“निर्लज्ज ! मयप ! बलीब ! श्रोह, तो मेरा कोई रत्न नहीं ! नहीं, मैं अपनी रक्षा स्वयं करूँगी, मैं उपहार में देने की वस्तु, शीतल मणि नहीं हूँ।”

वह पहले आत्महत्या के लिए तैयार होती है किन्तु बाद में चन्द्रगुप्त का संश्लेष पाकर शकराज के शिबिर में अपने कौशल द्वारा शकराज की हत्या का कारण बनती है। चन्द्रगुप्त से उसका नैसर्गिक अनुराग है और वही अन्त में सामाजिक रूप से वैवाहिक सम्बन्ध के रूप में प्राण्य होता है। ध्रुवस्वामिनी का चरित्र कष्टों एवं संघर्षों की विषम स्थली है। उसके रूप में नारी का बुद्धि-कौशल, साहसशीला प्रवृत्ति और नैतिक आत्मबल का पूर्ण प्रदर्शन हुआ है।

(ख) कर्तव्य सम्यग्वी आदर्श-पूर्ण पात्र—‘प्रसाद’ ने कुछ ऐसे नारी पात्रों को भी बन्म दिया है जो गौण होते हुए भी कर्तव्य-पालन के उच्चतम आदर्श-अवलम्बन कर प्रमुख पात्रों में भी शीर्ष स्थान रखते हैं। रामा, मन्दाकिनी, कमला, तितली इसके ज्वलन्त उदाहरण हैं।

‘रामा’ निम्न वर्ग की नारी होते हुए भी, और त्याग-पूर्ण व्यवहार एवं स्वामिभक्ति रूपी कर्तव्य-पालन के आदर्श में सम्प्रान्त कुलोत्पन्न नारी से भी बाजी मार ले जाती है। वह राजमाता देवकी की हत्या के लिए उद्यत अपने मयघ एवं घनलोहपति का विरोध करती है, आत्मोत्सर्ग के लिए वह तैयार है, वह म्रितने चुनौती मरे शत्रुओं में अपने हत्यारे पति शत्रु-नाग को ललकारती है—“मेरे रक्त के प्रत्येक परमाणु में जिसकी कृपा की शक्ति है, जिसके स्नेह का आरुपण है, उनके प्रतिकूल आचरण ! वह मेरा पति क्या, स्वयं ईश्वर भी हो, तो भी नहीं कर पावेगा।”

‘मन्दाकिनी’ भ्रुवस्वामिनी-नाटक की सामान्य स्त्री पात्र है। वह भ्रुवस्वामिनी को नैतिक साहस के साथ सहयोग देती है, न्यायपक्ष की विजय के लिए वह बड़ी निर्भीकता एवं कुशलता के साथ भ्रुवस्वामिनी को कठोरतम परिस्थितियों में हतमांस नहीं होने देती। वह भ्रुवस्वामिनी के हृदय में चन्द्रगुण के प्रति स्नेह जागृत करती है। वह सब वह किसी स्वार्थ-भावना एवं उच्च पद की प्राप्ति के प्रलोभन से नहीं करती वरन् कर्तव्य-बाधित होकर। वह कितनी निर्भीकता के साथ परिपक्व के सामने विद्रोह-भारना करती है—“राजा का भय, मन्दा का गला नहीं घोट सकता। तुम लोगों को यदि कुछ भी बुद्धि होती तो इस अपनी कुल-मर्यादा नारी को, शत्रु के दुर्ग में मैं न भेजते।” ‘कमला’ भी कर्तव्य-प्रेरणा से ही अपने पुत्र मन्दाक को राज्य के अधिकारियों के सुपुर्न करती है। वास्तव में ऐसे पात्र हमारी सर्वाधिक श्रद्धा और सम्मान के भाजन हैं।

‘प्रसाद’ कविता तथा नाटकीय क्षेत्र में आदर्शगदी और औपन्यासिक क्षेत्र में यथार्थवादी रहे हैं। उन्होंने अपने उपन्यासों में निर्मल होकर सामाजिक संस्थाओं का गहिरा खोजलापन दिखाया है। उनके अधिकांश औपन्यासिक पात्र पतनोन्मुल हैं, किन्तु नारी-पात्रों में ‘तितली’ और ‘रामा’ की सृष्टि अद्वितीय हैं। ये दोनों नारी-पात्र त्याग और बलिदान का उच्चतम आदर्श स्थापित करती हैं। संसार का बड़े-से-बड़ा मय और संकट उन्हें अपने कर्तव्य-मार्ग से विचलित नहीं करता, उन्होंने केवल कर्तव्य के लिए ही मरना और जीना सीखा है। ‘तितली’ भ्रान्त-सुधार का दुर्वह मार अपने कंधों पर लेती है और वह कार्य कर दिखाती है जिसे बड़े-से-बड़ा पुरुष सुधारक जीन मर नहीं कर पाता। उसके इस सब कार्य-कलाप में केवल कर्तव्य-बाधित उत्सर्ग ही भूलता है, स्वार्थ एवं आत्मरक्षा का दुर्भाव नहीं। तितली के जीवन में स्वावलम्बन और सन्तोष अपनी परा-काष्ठा तक पहुँच गया है।

‘पुरस्कार’ और ‘ममता’ नामक कहानियों को नारी क्रमशः मधूलिका और ममता कर्तव्य की सजग मूर्तियाँ हैं । ममता के पिता रोहितास दुर्गपति के मन्त्री चूड़ामणि शेरशाह से बहुत सा स्वर्ण उत्कोच में ले लेते हैं । ममता इसका विरोध करती है—“तो क्या आपने म्लेच्छ का उत्कोच स्वीकार कर लिया ? पिता जी ! यह अनर्थ है, अर्थ नहीं । लौटा दीजिये । पिता जी ! हम लोग ब्राह्मण हैं, इतना सोना लेकर क्या करेंगे ?” उसी युद्ध में उसके पिता मारे जाते हैं, ममता दुर्ग से छिपकर निकल भागती है । वह काशी के उत्तर घर्म चक्र विहार में दूटे-फूटे खण्डहरों के बीच रहने लगती है । एक रात बादशाह हुमायूँ शेरशाह से चौथा युद्ध में हारकर उसकी कुटिया में आश्रय लेता है । वह घर्म-संकट में पड़ जाती है कि उसे आश्रय दे या नहीं ? एक ओर अपने पिता का वेष करने वाली जाति के प्रति उसके हृदय में घृणा का भाव व्यक्त होता है—“सब विधर्मी दया के पात्र नहीं—मेरे पिता का वध करने वाले आततायी !” दूसरी ओर कर्तव्य उसे आश्रय देने को बाध्य करता है । कर्तव्य के सामने घृणा घुटने टेक देती है—“मैं ब्राह्मणी हूँ, मुझे तो अपने घर्म—अतिथिदेव की उपासना—का पालन करना चाहिए । परन्तु यहाँ ‘‘नहीं नहीं, सब विधर्मी दया के पात्र नहीं । परन्तु यह दया तो नहीं कर्तव्य करना है । तब...’’” ममता के मरणोत्पन्न समय में हुमायूँ द्वारा भेजा हुआ एक अरबापेही ममता की उस भोंपड़ी को महल बनवाने आता है जिसमें एक रात हुमायूँ ने आश्रय लिया था । ममता उसे कितने मार्मिक शब्दों में उत्तर देती है—“मैं नहीं जानती कि वह शाहशाह या या साधारण मुराल, एक दिन इसी भोंपड़ी के नीचे यह रहा । मैंने सुना था कि वह मेरा घर बनवाने की आज्ञा दे चुका था । मैं आजीवन अपनी भोंपड़ी सुदधाने के डर से भयभीत ही थी । भगवान् ने सुन लिया, मैं आज इसे छोड़े जाती हूँ । अब तुम इसका मकान बनाओ या महल, मैं अपने चिर-विश्राम-गृह में जाती हूँ ।” ममता अपने कर्तव्य का श्रृणु चुकवाना नहीं चाहती, उसने हुमायूँ को शाहशाह समझकर किसी उपकार-कामना से आश्रय नहीं दिया था । ममता की कर्तव्य-निष्ठा बड़ी ही स्तुत्य है ।

‘पुरस्कार’ कहानी की नायिका मधूलिका बाराणसी-युद्ध के अन्यतम वीर सिंहमित्र की एकमात्र कन्या है । उसकी परम्परागत एकमात्र सम्पत्ति उसका क्षेत्र है । वह कृषि-उत्पन्न के लिए पुन लिया जाता है और राज्य की सम्पत्ति बन जाता है । क्षेत्र के पुरस्कार-स्वरूप मधूलिका को कुछ हथियार-मुद्राएँ दी जाती हैं, किन्तु वह उन मुद्राओं को महाराज पर ही न्यौछावर करके बिखेर देती है । ऐसा करके वह राजकीय पुरस्कार का अपमान नहीं करती बल्कि अपनी पैतृक भूमि का बेचना गिन्दनीय कार्य समझती है । वह कहती है—“देव ! यह मेरे पिता-पितामहों की भूमि है, इसे बेचना अपराध है । इसलिए मूल्य स्वीकार करना मेरी सामर्थ्य के बाहर है ।” मन्त्री उसका अपमान करता है । वह मगध के राजकुमार अरुण का आश्रय लेती है, उसे आत्मसमर्पण करती है । अरुण विद्रोह करके

कौशल के राजसिंहासन को उलटना चाहता है। वह मधूलिका को राजरानी बनाने का सुन्दर स्वप्न दिखाकर कौशल नरेश से दुर्ग के पास की भूमि को माँगने के लिए भेजता है। विहमित्र की कन्या का आग्रह राजा नहीं टालता और उसे दुर्ग के पास की भूमि दे दी जाती है। अरुण इसी पथ से दुर्ग पर रात्रि के समय आक्रमण करता है, किन्तु मधूलिका अपने पूर्वजों की आन का ध्यान करके आक्रमण से पहले ही राजा को समस्त वृत्त से अवगत करा देती है और इस प्रकार कौशल को एक बार पुनः पदाक्रान्त होने से बचाती है। पुरस्काररूप में वह केवल अरुण के साथ प्राण-दण्ड चाहती है। मधूलिका कर्तव्य-मार्ग पर चलकर कौशल की रक्षा करती है और प्रणय-पंथ पर चलकर अरुण को आत्मसमर्पण। वह कर्तव्य के लिए प्रेम की भी बलि दे देती है। वह भ्याय के प्रति, कर्तव्य के प्रति एवं अपनी प्रणय सम्बन्धी भावनाओं के प्रति समान रूप से जागरूक है।

प्रसाद के नारी-पात्रों का दूसरा वर्ग यह है जो अपने संस्कारों तथा परिस्थिति के प्रभाव से आरम्भ में आदर्श एवं सत्योपार्थी प्रवृत्तियों का विरोध करता है किन्तु अन्तः घटनाओं के घात-प्रतिघात एवं संसर्ग से उसमें सद्गुणी प्रवृत्तियों का जन्म होता है और आदर्शोन्मुख मार्ग का अवलम्बन करता है। ऐसे पात्रों को 'आदर्शोन्मुख'—पात्र कहेंगे। जलना, मागन्धी (श्यामा), शक्तिमती (महामाया), दामिनी, सुरमा आदि ऐसे ही नारी-पात्र हैं जो वैभव एवं काल्पनिक सुख-लिप्सा की मोह-निद्रा से जागरूक अपने खोये सौम्य नारीत्व को पुनः प्राप्त करते हैं। जलना मगध की राजमत्ता की शस्त्रचल से विद्रोह के द्वारा प्राप्त करना चाहती है। वह स्वाभिमान और प्रतिहिंसा की प्रतिमूर्ति है। अपनी दुर्बलताओं में भी वह सबल होने का कृत्रिम स्वांग भरती है। वह नारी हृदय की स्वाभाविक कष्टा, दया, ममता, क्षमा आदि सद्गुणों के विरुद्ध दृढ़, क्रूरता, उग्रता आदि का अवलम्बन लेती है, यही उसकी असफलता का कारण है। अन्त में वासवी के निरन्तर कोमल व्यवहार एवं सहिष्णुता से उसके हृदय में आदर्श भावनाओं का सार्विक आलोक होता है और वह अपने किये के प्रति परचाताप एवं ग्लानि प्रकट करती है। इस प्रकार वह खोये हुए नारी गौरव को पुनः प्राप्त करने में समर्थ होती है।

मागन्धी की वासनाओं की अनृषि का तूफान उसे विभिन्न दिशाओं में ले जाता है और वह विचर-भी उग्रता अनुभूति करती है। वासना और पेरवर्ध की बीच में उसे शान्ति और सत्योप नहीं मिलता। वह अपने रूप के जाल में न जाने कितने वासना-कीर्तियों को फँसाती है, यहाँ तक कि कौशाम्बी नरेश उदयन जैसे प्रतापी महाराजा भी उसके चरण चंचरीक बन जाते हैं। समुद्रदत्त उसकी रूप-शिक्षा पर मुग्ध हो शलमन् जीवन-लीला समाप्त कर देता है। विद्रुह जैसा आतंकवादी व्यक्ति भी उसकी चंगुल में नहीं पड़ता। गौतम ही अकेले ऐसे व्यक्ति निकलते हैं जो उसके सौख्य के भित्तारी नहीं बनते। मागन्धी

जैसी रूपगविता नारियों अपने रूप और यौवन की उपेक्षा कैसे सहन कर सकती हैं। वह कहती है—“दिलला देंगी कि स्त्रियों क्या कर सकती हैं।” साहस और दृढ़ता उसकी दो प्रधान विशेषताएँ हैं। वह अपनी इच्छा-पूर्ति के लिए उचित अथवा अनुचित सभी काम करने को तत्पर रहती है। अपनी वासनाओं की अतृप्ति के कारण वह काशी की सुप्रसिद्ध येश्या श्यामा बन जाती है। विरुद्ध ही एकमात्र ऐसा व्यक्ति उसके जीवन में आता है जो उसके सच्चे प्रेम का अधिकारी बनता है, विरुद्ध के प्रति उसका प्रेम निःस्वार्थ, विश्वस्त एवं बलिदानपूर्ण है। विरुद्ध उसके इस सच्चे प्रेम का स्वागत नहीं करता, वह उसकी हत्या का प्रयास करके उसका समस्त धन लेकर चम्पत हो जाता है। यह घटना मागन्धी के (श्यामा) के जीवन-कर्म को ही बदल देती है। यह उसे एक ऐसी ठोकर लगती है जिसे खाकर वह सब-कुछ सोखती है। उसकी शिवेक की आँखें खुल जाती हैं—“ओह ! जिसके लिए मैंने अपना सब छोड़ दिया, अपने वैभव पर टोकर लगादी, उसका ऐसा आचरण।” वह कुमार्ग पर जाती हुई नौका की भोंति लहरों के प्रवल थपेड़ों-से सन्मार्ग पर आ जाती है। वह अपने हृदय की समस्त दुर्मावगात्रों को पश्चाताप की अग्नि में जलाकर कनकवत् निर्मल एवं शुद्ध हो जाती है। उसके वासना-तप्त हृदय को गीतम की वरद हस्त-छाया में ही शान्ति मिश्रित है। उसका चरित्र मानव के मनोवैज्ञानिक उतार-चढ़ाव के अनुसार चित्रित हुआ है।

शक्तिमती (महामाया) विद्रोही पुनः विरुद्ध की मौ है। वह अपने पुनः की विद्रोही भावनाओं को महसूस करती है। वह भाग्य के भरोसे नहीं, पीछे के भरोसे अपना भविष्य-निर्माण करना चाहती है। महत्वाकांक्षाओं की वह अनुचरी है, वह राजनैतिक क्षेत्र में पुंवों से प्रतिद्वन्द्विता करना चाहती है। दीर्घ कारागण से वह कहती है—“यदि पुरुष इन कामों को कर सकते हैं तो स्त्रियाँ क्यों न करें ?” वह राज्य-प्राप्ति के लिए अपने पति प्रसेनजित् के विरुद्ध भी घट्यन्त्र रचने से नहीं चूकती किन्तु परिस्थितियों उसका साथ नहीं देती। महिला के सम्पर्क से वह सन्मार्ग का अवलम्बन करती है।

दामिनी वासनाओं के अंधड़ का नगण्य तिनका बनकर हमारे सामने आती है और अन्त में हिमालय की भोंति अद्विग और महान् बन जाती है। वह गुरुकुल के आचार्य वेद की धर्म-पत्नी है, अपने पति के शिष्य उत्तंक पर वह असुरक्त हो जाती है। ‘कामातुराणां न भयं न लज्जा’ के अनुसार वह अपने पति और मर्यादा का तनिक भी ध्यान नहीं रखती। मनोनिग्रह उसके लिए आत्मचात के समान हैं। उत्तंक से प्रेम का प्रतिदान न पाकर दामिनी प्रतिशोध की भयंकर आंधी बन जाती है। वह तत्काल को, जन-मेव के यहाँ उत्तंक के जाने का रहस्य बताकर उसके विनाश के लिए महसूस करती है। अन्त में नागों की कुटिलता और कठोस्ता के थपेड़े उसे वास्तविक स्थिति में ला देते हैं, उसका शिवेक जाग्रत हो जाता है, वह कहती है—“मनुष्य जब एक बार पाप के नागपाश में

फँसता है, तब वह उसी में और भी लिपटता जाता है। उसी के गाढ़े आलिंगन, भयानक पौरुष में मुली होने लगता है। पापों की शृंखला बन जाती है। उसी के नए-नए रूपों पर आसक्त होना पड़ता है।" वह स्त्रिनी तीव्रता के साथ पतन के मार्ग पर अग्रसर हुई भी विवेक चापल्य होने पर उससे दूने साहस और निर्भीकता के साथ आत्मोद्धार और आत्मसंयम के मार्ग पर प्रवृत्त होती है। अश्वसेन की कामुक चेष्टाओं का वह कितनी दृढ़ता के साथ प्रतिरोध करती है—“हटो, अश्वसेन, मेरा मानस क्लुपित हो चुका है, पर अभी तक मेरा शरीर पवित्र है। उसे दूषित न होने देंगी—चाहे प्राण चले जायें।” अन्त में उसके भी दामिनी के सामने अपना मस्तक झुका देता है और मूर्हितापूर्ण कृत्यों से विरत हो जाता है।

‘राज्य श्री’ नाटक में मुरमा एक साधारण मालिनी होते हुए भी अपना महत्त्वपूर्ण स्थान रखती है। वह रूप और यौवन की चंचल लहरों में इतनी दूर तक बह जाती है कि अपने वास्तविक रूप को भी नहीं पहचान पाती। वह तनिक से विश्वास में आ जाने वाली महत्वाकांक्षिणी रमणी है। तनिक-सी पाटुकारिता उसे आत्म-विस्मृत बना देती है। कामुक एवं ऐश्वर्य-कामनाओं की वृत्ति के लिए वह देवगुप्त के कृत्रिम विलास-युक्त अनुराग में आ जाती है। वह रानी होने का मधुर स्वप्न देखती है। देवगुप्त उसकी इस कमजोरी का लाभ उठाकर उसे अपने विलास एवं वासनाओं की सामग्री बनाता है और एक बालू की मीत की भाँति वह मुली बीनन भूमिसात् हो जाता है। वह पुनः शान्ति भिक्षुक का आश्रय लेती है और उसके दस्यु-जीवन तथा अमानुषिक कार्यों में मुरमा की मानसिक दशा में परिवर्तन होता है। यहाँ से उसका बीनन आदर्शोन्मुखी प्रणीत भारनाओं की ओर उन्मुख होना है और वह काशाय वस्त्र धारण करके जीवन के श्रेय-पथ की पथिक बन जाती है।

प्रसाद के नारी-पात्रों का तीव्रता का वह है जो आरम्भ से अन्त तक आदर्श के प्रविकृत आचरण करता हुआ ही अपनी जीवन-लीला समाप्त करता है। उनके दुःसंस्कार उन्हें इस पाप-पथ से निकलने से नहीं देते। ऐसे पात्र ‘आदर्श-विरोधी’ कहे जा सकते हैं। ये पात्र आरम्भ से अन्त तक क्षल, हिंसा, घृणा, द्वेष, मूर्ता, पापलब्ध आदि का आचरण करते हुए ही इस संसार से बिछा होते हैं। विजया और अनन्त देवी इन नारी-पात्रों में शीर्ष स्थान रखती हैं। विजया में मोहान्विता एवं विवेकशून्यता अपनी पराकाष्ठा तक पहुँच गई है। उसकी दृष्टि में मुख के मायदण्ड हैं विलास, कामना, अधिकार-भावना एवं अनुल धनराशि। धनकुत्र की पुत्री होने से वनिवोचित साहस एवं औदार्य उसमें नहीं है। प्रेम को भी वह ऐश्वर्य और अधिकार की तुला पर तोलती है। विजया के हृदय में रुद्धगुण के प्रति प्रणय अंकुरित होता है किन्तु रुद्धगुण को सचराधिकार में विमुख एवं उपेक्षित देखकर वह उसे आगे पल्लवित नहीं होने देती। देवमेना के वह

पूछने पर कि 'क्या कहीं तुम्हारा हृदय पराजित नहीं हुआ ?' वह कहती है—“मुझे तो आज तक किसी को देखकर हारना नहीं पड़ा। हाँ, एक युवराज के सामने मन दीला हुआ, परन्तु मैं उसे कुछ राजकीय प्रभाव ही कहकर बल दे सकती हूँ।” वह प्रेम को मन-बहलाव का साधन समझती है। स्कन्द की अधिकांश-निरपेक्ष-भावना से उसके प्रति उदासीन होकर वह चक्र-पालित के वीरत्व एवं दर्पयुक्त व्यक्तित्व पर, रीझ जाती है। कुछ काल परचात् भटार्क को, पाकर चक्रपालित उसकी दृष्टि से निकल जाता है। भटार्क में वह स्वभिलषित महत्वाकांक्षाओं की पूर्ति देखती है अतः उसी को पति रूप में वरण कर लेती है। भटार्क का महत्त्व कम होने पर वह पुनः स्कन्द को अपनी वासना के जाल में फँसा लेने के लिए सयत्न होती है। वह अन्वी व्यापारिक मनोवृत्ति के कारण स्कन्द की अतुल धनराशि से कय करना चाहती है। वह स्कन्द को अपने वासना-जाल में फँसा लेने के लिए ही देश-सेवा की प्रवृत्ति रचती है—“मैंने देश-वासियों को सन्तुष्ट करने का संकल्प किया है, और भटार्क का संसर्ग छोड़ दिया है। तुम्हारी सेवा के उपयुक्त बनने का उद्योग कर रही हूँ। मैं मालव-और सौराष्ट्र को तुम्हारे लिए स्वतन्त्र करा दूँगी; अर्थ-लोमी हूय दस्तुओं से उसे छुड़ा लेना मेरा काम है। केवल तुम स्वीकार करलो।”

अपने इस प्रवृत्ति-राज्य के असफल होने पर वह वासना का क्रमोच अत्यन्त फँकती है—“रहने दो यह थोड़ा ज्ञान। मियतम। यह मरा हुआ जीवन और मेरी हृदय विलास के उपकरणों के साथ प्रस्तुत है। उन्मुक्त आकाश के नील-नीरद भयङ्गल में दो बिजलियों के समान क्रीड़ा करते-करते हम लोग तिरोहित हो जायें।” भटार्क की भर्त्सनाओं से वह आत्महत्या कर लेती है और पृथ्वी जीवन से छुटकारा पाती है। विजया में प्रतिरोध और ईर्ष्या की भावना इतनी प्रबल हैं कि वह अपनी बाल-सखी देखेना को श्मशान में बलि के लिए सहकार ले जाती है। विजया आकाश से दूरे हुए उल्का-पिण्ड की भाँति वासना, ईर्ष्या, प्रतिरोध एवं मिथ्याभिमान की परिधि में खण्ड-खण्ड होकर विलीन हो जाती हैं।

अनन्त देवी ऐसी ही दूसरी नारी हैं जो वैभव और वाग्मना की उद्दाम पिपासा से व्याकुल होकर अतृप्ति की मृग-मरोचिका में आजीवन भटकती रहती हैं। भटार्क के शब्दों में—“उसकी आँखों में काम-पिपासा के संकेत उबल रहे हैं, अतृप्ति की चंचल प्रवृत्ति करोड़ों पर आकाश शेरों कीड़ा पर रही है। हृदय में श्वाशों की गरमी विलास का उद्देश्य वह न कर रही है।” अनन्त देवी अपने निर्वीर्य एवं अनधिकारी पुत्र को राज्य-विहासन पर बैठाने एवं स्वयं राजमाता के गौरवमय पद की अधिपतरी बनने की अनधिकार चेष्टा से गुप्त साम्राज्य के लिए धूँधनेनु बन जाती है। अपनी इच्छा-पूर्ति के लिए वह नीच-नीच दुष्कृत्य करने के लिए प्रस्तुत रहती है। अपने पति के लिए वह मृत्यु का कारण बनती है, सरनी की बध-चेष्टा में वह कुछ भी उठा नहीं रखती। साम्राज्य के सिद्ध विदेशियों को वह सदायता देती है। इस वाग्मना और अधिपतरी की शक्ति में वह अपने गौरवमय

राजमहिषी पद को भी भूल जाती है । वह अपने पुत्र पुरगुप्त के समस्त ही निर्लज्ज होकर मदिरा-पान एवं भद्रार्क के साथ कामुक चेटाएँ करती है । पुरुषत्व की होड़, राज्य-प्राप्ति की महत्वाकांक्षा, वासनाओं की अदम्य लालसा उसे नारीत्व की निम्न कोटि में पहुँचा देती है । जहाँ प्रसाद की नैवेद्यसेना, कल्याणी, मुवाशिनी के रूप में नारीत्व का दैवी रूप प्रस्तुत किया है वहाँ विजया और अनन्त देवी में दानवी रूप ।

‘प्रसाद’ के नारी-पात्रों के उपरोक्त श्रेणी-विभाजन कर लेने तथा उनके चारित्रिक उत्थान-भूतन की कड़ियों का अध्ययन कर लेने के पश्चात् एक विचार हृदय में प्रतिष्ठा पाता है कि ‘प्रसाद’ ने दोनों (आदर्श-पूर्ण एवं आदर्श-विरोधी) ही प्रकार के नारी पात्रों में कुछ अत्युक्ति एवं परिसीमा से काम लिया है । उनके आदर्श पात्र कमजोरियों से बिल्कुल अछूते मानवत्व की कोटि से ऊपर देव प्रतीत होते हैं, उनमें आदर्श मानो विशुद्ध मूर्त बनकर आ बैठा है । इसी प्रकार आदर्श-विरोधी पात्रों में निम्न मनोवृत्तियों सीमा का उल्लंघन कर गई हैं, उनके हृदय में कहीं भी सत्प्रवृत्तियाँ जाग्रत होती ही नहीं । जिन पात्रों को उन्होंने आदर्श चित्रित किया है वे आदर्श की जड़ मूर्ति बन बैठे हैं और जिन्हें अधम चित्रित किया है उनका अधमत्व उन्हें दानवीय कोटि में पहुँचा देता है । अधम-से-अधम व्यक्ति में भी कोई-न-कोई ऐसा गुण होता है जो उसके व्यक्तित्व को सजीव रखता है और महान्-से-महान् व्यक्ति में कोई ऐसी कमजोरी छिपी होती है जो उसके मानवत्व को सुरक्षित रखती है, किन्तु प्रसाद के पात्रों में ऐसी बात नहीं है । वे सब एक-सी ही लकीर को पीटते चलते हैं, एक ही पथ के वे सब पथिक हैं । यही कारण है कि उनके पात्रों में व्यक्तित्व की विविधता और अनेकरूपता नहीं है । सद्भाव-सम्पन्न सभी पात्रों में उन्होंने गुणों एवं वृत्तियों का एक-सा ही साम्य रखा है जिसमें उनके बहुत से पात्र एक ही कोटि में रखने योग्य हैं । सत्पात्रों में वही त्याग, औदार्य, निश्छलता और समष्टि के प्रति व्यक्ति का निर्मम आत्मसमर्पण । इसके विरुद्ध असत्पात्रों में वही स्वार्थपरता, कामुकता, क्रूरता और अनौदार्य । एक पुनरावृत्ति-सी प्रतीत होती है, मानव-हृदय की विभिन्न वृत्तियों एवं व्यक्तित्व की विविधता की व्यञ्जना उनमें बहुत कम है । यही कारण है कि उनके नारी के वर्गीकरण की कोई निश्चित रेखा नहीं खोंची जा सकती । उनके बहुत से पात्र ऐसे हैं जो प्रेम सम्बन्धी आदर्श, राष्ट्र सम्बन्धी आदर्श, विश्वात्म-सम्बन्धी आदर्श, नैतिक एवं कर्तव्य सम्बन्धी सभी आदर्शों में समान रूप से आ सकते हैं, उन्हें किस कोटि में रखा जाये—यह वही विचिकित्सा का विषय बन जाता है ।

‘अस्तु एकोहिदोषो शुणः सन्निपाते निमज्जतीन्द्रोः किरणोपिवाहः’ । प्रसाद के नारी पात्र हमारे जीवन को एक नवीन सन्देश देते हैं, भूखे मन को विचार खाद्य-सामग्री प्रस्तुत करते हैं । वे मानवीय जीवन के लिए प्रकाश-स्वप्न हैं ।

नवीन धारा के प्रवर्तक कवि 'प्रसाद'

[क्षेमचन्द्र 'सुमन']

प्रसाद जी का जन्म काशी के एक प्रतिष्ठित काव्यकुञ्ज वैश्य-परिवार में माघ शुक्ला दशमी संवत् १९४६ को हुआ और मृत्यु कार्तिक शुक्ला एकादशी संवत् १९४४ में हुई। उनके पितामह का नाम श्री शिवरत्न साहु और पिता का नाम श्री देवीप्रसाद था। श्री शिवरत्न साहु बड़े दानी और दयावान थे। प्रातःकाल गंगा-स्नान से लौटते समय वह अपना कन्धल और लोटा तक भिक्षुओं को दे डालते थे। काशी में यह 'सुंघनी साहु' के नाम से प्रसिद्ध थे। इसी से प्रसाद जी को भी लोग सुंघनी साहु कहते थे। १२ वर्ष की अवस्था में ही प्रसाद जी को अपने पिता की छत्र-छाया से वंचित होना पड़ा और साथ ही उनकी स्कूली शिक्षा की भी इतिथी सातवीं कक्षा से ही हो गई। किन्तु उनके बड़े भाई शम्भुरत्न जी ने उनकी संस्कृत, अंग्रेजी, उर्दू, फारसी शिक्षा का सुप्रबन्ध कर दिया। बाल्यावस्था से ही प्रसाद जी को अभ्ययन से वास्तविक रुचि थी। घर पर रहते हुए ही उन्होंने स्वाध्याय द्वारा प्राचीन भारतीय इतिहास, दर्शन आदि का यथेष्ट ज्ञान प्राप्त किया। बौद्ध दर्शन तथा बौद्ध संस्कृति से इन्हें विशेष रुचि प्रतीत होती थी। कदाचित् इसी कारण इनकी भावधारा एवं विचारधारा पर बौद्ध-दर्शन तथा संस्कृत का प्रभाव दृष्टिगोचर होता है। इनकी रचनाओं में, विशेषतः नाटकों में उसकी झलक अच्छी तरह देखने को मिलती है।

प्रसाद जी हिन्दी के प्रथम श्रेणी के कवि हैं। हिन्दी-साहित्य में उनका इसी रूप में अधिक मान हुआ है। शैशवकाल में उन्हें अपने पारिवारिक वातावरण से कविता करने की प्रेरणा मिली। वह अपने घर की साहित्यिक गोष्ठियों में बैठते थे और समस्या-पूर्ति करने वाले कवियों की कविताओं का आनन्द लेते थे। अतः उन्होंने अपने जीवन के प्रमात-काल में जो कविताएँ कीं, उन पर उसी वातावरण का प्रभाव पड़ा। आगे चलकर जब वह प्राकृतिक सौन्दर्य से प्रभावित हुए और अध्ययन तथा अध्ययन से उनकी प्रतिभा का विकास हुआ तब उनकी काव्य-शैली ने भी अपना रूप बदल दिया। प्रसाद जी के कवि का जन्म उसी समय होता है, जब कि आचार्य पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी ने साहित्य-क्षेत्र में पदार्पण किया, परन्तु आचार्य ने जिन वास्तव्य रस की वर्षा या० मैथिलीशरण गुप्त तथा अन्य कवियों पर की, इसकी एक बूँद भी 'प्रसाद' तक न पहुँच सकी। 'प्रसाद' का विकास किसी का आभय लेकर नहीं हुआ—वे स्वयं ही अंकुरित हुए, फले और महेके।

सन् १९०६-१० से उनकी कविता का काल प्रारम्भ होता है । प्रारम्भ उन्होंने ब्रजभाषा से ही किया, क्योंकि उस समय यद्यपि खड़ी बोली का स्वर सुनाई देने लगा था, पर वह गद्य तरु ही उपयुक्त समझी जाती थी—पर्य में ब्रजभाषा का ही सम्मान प्रचलित था । उनकी प्रथम प्रकाशित कृति 'चित्राचार' में ब्रजभाषा का ही रस लहरा रहा है । पर ब्रजभाषा का मोह उन्हें अधिक काल तक आच्छादित न रख सका—एक-दो वर्ष पश्चात् ही खड़ीबोली उनकी कविता में सुन्वरित हुई—ब्रज की केवल स्मृति, मिठास लेकर । भावनाओं को रूप देकर, उन्हें नए-नए छौंवाँ में ढालने की कला का प्रादुर्भाव 'प्रसाद' से ही होता है । प्रसाद के काव्य की समीक्षा करने में प्रायः आलोचक उनकी ब्रजभाषा की कविताओं से विमुख हो रहे हैं । परन्तु हम यहाँ उनकी ब्रजभाषा की कविताओं के कुछ उद्धरण उपस्थित करेंगे । क्योंकि इस ब्रजभाषा के काव्य के प्रारम्भिक क्रम-विकास में रहस्यवादी कवि का अस्तित्व छिपा हुआ है । यह बात भी रहस्यवाद की भाँति रहस्यमय है । पाठक देखेंगे कि उनकी प्राचीन परिपाटी की कविताओं में भी नवीन प्रवृत्ति, नवीन प्रेरणा एवं नवीन भावनाएँ विद्यमान हैं । यह नवीनता उनकी अपनी निराली थी, जिसने आगे चलकर हिन्दी-काव्य-दशत् में एक नवीन युग का सृजन किया ।

“कौन भ्रम भूलिके भ्रमत चलि जात किंत,
 बित्त जनि देहु रजनी को, चित्त धारिये ।
 कबते तिहारी आस लाय एक टक यह,
 रूप सुपा प्यासी तासु प्यास निहारिये ॥
 राखे परबाह ना सराह की तिहारी सोंहें,
 लखत 'प्रसाद' कौन प्रेम अनुसारिये ।
 चित्त चैन चाहत है, चाह में भरी हूँ, चेत,
 चंत चन्द नैक तो चकोरी को निहारिये ॥”

चैतन्य और चकोरी का प्रेम प्रसिद्ध बात है । परम्परा के अनुसार ही कवि ने अग्न्योक्ति द्वारा प्रेमी-हृदय को बात सुनाई है । उसमें मर्कों वाली रहस्य-भावना भी है कि यह मानव-हृदय उस 'परम सुन्दर' का निष्काम उपासक है । चकोरी कहती है—यह चकोरी का हृदय 'सराह की परवाद' नहीं रखता, न जाने कौन सा प्रसाद वह चाहता है, उसका प्रेम तो देखिये-। यह चाह में मरा है, आप केवल एक बार इसे देख लीजिए, बस और कुछ नहीं ।

चकोरी के हृदय में ही कवि का हृदय है । उसका नाता शुद्ध प्रेम का है । यहाँ यह बात ध्यान देने की है कि यद्यपि अभिव्यक्ति का ढाँचा विल्कुल पुराना है, तो भी उसमें कवि की सचि और प्रवृत्ति की एक झलक है । कवि का ध्यान उस एकान्त और

अनन्य भावना की ओर है।

“आवे इठलात जल-जात पात को सो बिन्दु,
कंधों खुली सीपी माँहि भुक्ता दरस है ।
कदी कंज-कोद ते कलोलिनी के सीकर-सों,
प्रात-हिमकन-सों, न-सीतत परस है ॥
देखे दुख दूनों उमगत अति आनंद सो,
जान्यो नहि जाय यहि, कौन-सो हरस है ।
तातो तातो कढ़ि रुखे मन को हरित करे,
ऐरे मेरे आँसू ! तं पीयूष तं सरस है ॥”

इस दूसरे कवित्त में कवि की दूसरी विशेषता है। वह है अनुभूति की गहराई नापना। प्रसाद की दो ही तो विशेषताएँ हैं—पूरे विश्व में उस एक परम हृदय को देखना और अपने इस छोटे जीवन में अपने बड़े हृदय की याह लगाना। एक का नाम रहस्य-भावना है और दूसरे का नाम है स्थानुभूति। दोनों में कोई विरोध नहीं है। दोनों का साथ भी हो सकता है और प्रायः होता है, पर दोनों में प्रवृत्ति का भेद है। दूसरी प्रवृत्ति के बिना तो कोई कवि हो ही नहीं सकता। वही हृदयानुभूति इस कवित्त का प्राण है। मनुष्य को यह एक विचित्र अनुभव होता है कि आँसू से जी हलका हो जाता है, मन को बड़ी शान्ति मिलती है, दुख की जलन मिट जाती है, जीवन हरा-भरा हो जाता है। मनुष्य दुःख से रोया था, पर अब उसे यह आँसू का नया अनुभव हुआ। वह इतना प्रसन्न और चमत्कृत होता है कि अनेक प्रकार से उसे प्रगट करना चाहता है। इस आत्मानुभूति की अभिव्यक्ति से उसे सुख मिलता है और इसी से ऐसी कविता अन्य सहृदय व्यक्तियों को भी सुख देती है।

इस कवित्त में वह दुख देने वाला गुण है। इसी से तो हम उसे प्रसाद के अमर गीतों और मुक्तियों का धीज मानते हैं, कवि की कला और बुद्धि का विकास देखने वालों को तो यह बड़ा प्रिय लगता ही है, स्वयं कवि को भी यह भोले और सरल बचपन के समान बड़ा प्रिय था। वे इसे अनेक बार अपनी मण्डली में पढ़ चुके हैं।

इस कवित्त में अनुभूति का गाम्भीर्य और आनन्द तो है ही, अभिव्यक्ति की भी एक नवीनता है। पुराने ढंग के रीतिवादी कवि जब एक भाव बँधते हैं तो उसका पूरा रूप खड़ा कर देते हैं। यहाँ 'पीयूष ते सरस' कहने के लिए वे पीयूष के अधिक-से-अधिक गुण और लक्षण पठाने का प्रयत्न करते, परन्तु छायावादी और ध्वनिवादी योद्धा कहकर बहुत समझाना चाहते हैं। यह व्यंजना की शैली इसमें है। समझावर को 'व्यतिरेक का चमत्कार' समझना चाहिए। इसी प्रकार व्यतिरेक, विशेषाभास आदि अलंकार भी रीति का चमत्कार दिखाने के लिए नहीं, भाव की जाया मनोरम बनाने के लिए आये हैं। इस

प्रकार यद्यपि क्षन्द, भाषा, अलंकार-मरणि आदि में पुरानापन है, तो भी उनमें कवि की नूतनता क्षिपी है।

“प्रेम की प्रतीति उर उपजी सुसाई सुख,
जानियो न भूलि याहि छलना अनंग का।
खेचि मनमोहन ते काट-पेच कीन करे,
बली अब डली बाढ़ प्रेम के पतंग की॥
मूर्ख हम खोलें किन छाई छवि एक संतो,
प्यासी भरी आँखें हप सुधा के तरंग की।
उन ते रहयो न भेद बिछुरे मिले में, भई
बिछुरनि मनि की भौ’ मिलनि पतंग की॥”

यह तीसरा कवित्त तीसरे दंग का है। इसमें अनुभूति है। पर वह समस्या-पूर्ति वाली है। समस्या-पूर्ति चौमठ कलाओं में से एक कला है और इसका पूर्ण अभ्यास हो जाने पर ही मनुष्य-जीवन की समस्याओं पर कुछ कहने योग्य होता है। प्रसाद जी ने इस ‘दंग’ को भी अपनाया था। इससे भी बड़ी बात यह है कि यहाँ प्रसाद जी ने वही बात दूसरे दंग से कही है जो आगे चलकर उनका मूल मंत्र-सा बन जाती है—वह है संयोग और वियोग में एक प्रेमयोग—मुख और दुख दोनों में एक आनन्द की भावना। जब ‘प्रेम की प्रतीति’ उत्पन्न हो जाती है तब ‘बिछुरे मिले में’ भेद नहीं रह जाता। पर यह प्रेम ‘अनंग की छलना’ न होना चाहिए।

‘चित्राधार’ की अधिकांश कविताएँ प्रकृति और सौन्दर्य-वर्णन के आधार पर रचित हैं। जीवन का उलाहना इन पंक्तियों में दिखलाई पड़ता है—

“प्रातः के ध्याते क्यों भये हो इतो रोष करि,
भरि-भरि प्याले प्यारे प्रेम रस पीजिये।
दीजिये ‘प्रसाद’ सुख सौरभ को पीजिये जू,
नेकहू तो चित्त में बसा को ठौर दीजिये॥”

कवि के सिद्धान्त का उद्गम भी इन दोनों पदों में मिलता है। ‘करत, सुनत, फल देत, लेत सब तुम हो, यही प्रतीत।’—यही आरम्भिक विश्वास आगे चलकर प्रसाद की समस्त रचनाओं का सूत्र बनता है। ‘विधाता के विधान में अटल विश्वास और नियति के चक्र में किसी का बरा नहीं चल सकता।’—यही सिद्धान्त सर्वत्र व्याप्त है। इसी से प्रसाद को नियतिवादी कहा जाता है।

ब्रह्म में आस्था रखते हुए भी भावुकता उलाहना देती है—ऐसे ब्रह्म को लेकर क्या करेंगे जो कुछ नहीं सुनता और जो दूसरों का दुख नहीं हरता।

“ऐसे बहल लेह का करि हूं ?

जो नहीं करत, सुनत नहीं जो कुछ, जो जन घोर न हरि हूं ॥”

‘चित्राधार’ में उनकी विशिष्ट प्रकार की दार्शनिक अभिरुचि के कारण प्रकृति-प्रेम एक विशिष्ट प्रकार से व्यक्त हुआ है। अंग्रेज कवि वर्ड्सवर्थ की भाँति प्रकृति के प्रति उनका तिसर्ग रिद्ध तादात्म्य नहीं देख पड़ता। प्रत्येक पुरुष में उन्हें वह प्रीति नहीं, जो वर्ड्सवर्थ की थी। प्रत्येक पर्वत, प्रत्येक घाटी उनकी आत्मीय नहीं। वे प्रत्येक पत्नी को प्यार नहीं करते। यह ‘चित्राधार’ की बात कही जा रही है। उसमें उनका प्रेम रमणीयता से है, प्रकृति से नहीं। वे सुन्दरता में रमणीयता देखते हैं, सर्वत्र नहीं। इस रमणीयता के सम्बन्ध में उनकी भावना रति की गी है और जिज्ञासा की भी। रति उनका हृदय-पक्ष है, जिज्ञासा उनका मस्तिष्क-पक्ष। कहीं-कहीं वे रमणीय दृश्यों को देखकर मुग्ध होते हैं और कहीं-कहीं प्रश्न पूछते हैं कि यह रमणीयता इसमें कहाँ से आई? ‘चित्राधार’ में मुग्ध होने वाले स्थल कम हैं और जिज्ञासा के स्थल अधिक। जिज्ञासाओं की ध्वंजना यह है कि वे प्रत्येक रमणीय वस्तु में चैतन्य ज्योति देखते हैं। अवश्य ही यह चैतन्य ज्योति कवि के हृदय में चमत्कार उत्पन्न करती है। यह चमत्कार आरम्भ में जीवन के किसी गहन स्तर को स्पर्श नहीं करता। नवयुवक कवि यद्यपि अनेक बार इस प्रकार की जिज्ञासाएँ करके दिग्ग सौन्दर्य का संकेत करता है, पर उसकी सामान्य दृष्टि किसी तात्त्विक निष्कर्ष तक नहीं पहुँचती। उसकी सौन्दर्य-भावना का विकास व्यापक नहीं होता। वह प्रकृति के रम्य रूपों और नारी की मनोहरता तक ही परिमित रहती है। जिस प्रकार ब्रजभाषा के कवि प्रकृति का वर्णन मनुष्य जगत् का उद्दीपन बनाकर करते थे, उसी प्रकार अनेक बार प्रसाद जी ने भी किया है, किन्तु उनकी भावना आरम्भ से ही अधिक सूक्ष्म और उन शृंगारी कवियों की अपेक्षा अधिक परिष्कृत और जिज्ञासामय है। यह जिज्ञासा आगे चलकर उनके विकास में सहायक हुई है। यदि चित्राधार में यह जिज्ञासाएँ न होतीं तो प्रसाद की शृंगारी कवियों की श्रेणी से ऊपर उठकर उच्चतर रहस्य-काव्य का सृजन न कर पाते।

‘चित्राधार’ से आगे बढ़ने पर प्रसाद के प्रकृति-प्रेम और मानव-चरित्र सम्बन्धी धारणा को उत्तरोत्तर गहराई मिलती है। उनकी जिज्ञासा-वृत्ति का विकास होता है। ‘प्रेम-पथिक’ इसका प्रमाण है। ‘प्रेम-पथिक’ संवत् १९६२ के लगभग ब्रजभाषा में लिख-गया था। आठ वर्ष पश्चात् उसके कथानक में कुछ परिवर्तन करके कवि ने अनुमानतः ऋतुओं में उसे उपस्थित किया। इसमें प्राकृतिक वर्णन मनुष्यों की कहानी के लिए मुख्य वातावरण बन गया है और मानव-सौन्दर्य केवल कुतूहल की वस्तु न रहकर एक अनुपम त्याग की भावना में परावर्णित हो गया है। प्रकृति के प्रेम से हटकर उनकी जिज्ञासा मनुष्यों के प्रेम में समाविष्ट हो गई है। जिज्ञासा का तार नहीं टूटता। इसी में कवि का विकास देखा जा सकता है। ‘प्रेम-पथिक’ सात्विक प्रेम का चित्रण करने वाला काव्य है।

“पथिक प्रेम की राह धनोन्मी भूल भूल कर चलता है ।
 धनी छाँह है जो ऊपर तो नखे कांटे बिछे हुए,
 प्रेम-पथ में स्वार्थ और कामना हथन करना होगा ॥
 तब तुम प्रियतम स्वर्ग-बिहारी होने का फल पाओगे;
 इसका निर्मल विधु नीलाम्बर-मध्य किया करता श्रीङ्गा
 चपला जिसको वेरा चमककर छिप जाती है धन-पट में ।
 प्रेम पवित्र पदार्थ, न इसमें कहीं कपट की छाया हो,
 इसका परिमित रूप नहीं जो व्यक्ति मात्र में बना रहे
 क्योंकि यही प्रभु का स्वरूप है जहाँ कि सबको समता है ।”

इन पंक्तियों में सात्विक प्रेम का कितना शुद्ध स्वरूप व्यक्त किया गया है । यहाँ कवि एक तात्त्विक निष्कर्ष तक पहुँच सका है । प्रेम अनन्त है, उसका ओर-घोर नहीं है । उसकी परिणति पूर्ण त्याग में है । इसमें बड़ी स्वच्छता और सात्विकता है ।

“इस पथ का उद्देश्य नहीं है धात भवन में टिक रहना,
 किन्तु पहुँचना उस सीमा पर जिसके आगे राह नहीं;
 अथवा उस आनन्द भूमि में जिसकी सीमा कहीं नहीं,
 यह जो केवल रूपजन्य है मोह, न उसका स्पर्श है
 यही व्यक्तिगत होता है, पर प्रेम उदार, अनन्त अहो
 उसमें इसमें शूल और सरिता का-सा कुछ अन्तर है ।
 प्रेम, जगत का चालक है, इसके आकर्षण में खिच के
 मिट्टी या जलपिण्ड सभी दिन-रात किया करते फेरा
 इसकी गर्मी में, धरणी, गिरि, सिन्धु, सभी निज अन्तर में
 रखते हैं आनन्द सहित, है इसका अमित प्रभाव महा ।
 इसके बल से तरुवर कर पतझड़, वसन्त को पाते हैं
 इसका है सिद्धान्त मिटा देना अस्तित्व सभी अपना
 प्रियतममय यह विश्व निरखता फिर उसको है विरह कहीं
 फिर तो चही रहा मन में, नयनो में, प्रत्युत जग भर में,
 कहीं रहा फिर द्वेष किसी से क्योंकि विश्व ही प्रियतम है;
 हो जब ऐसा वियोग तो संयोग वही हो जाता है ।
 यह संताप उड़ जाती है, सत्य सत्य रह जाता है ।”

सात्विक प्रेम का कितना अमूर्त चित्रण है । यह न समझना चाहिए कि प्रसाद जी का यह प्रेम-सम्बन्धी आदर्श प्राचीन आध्यात्मिक गतानुगतिकता का परिणाम है । इसमें कवि की अपनी अनुभूति और विचारण का भी योग है । इसका माव-चित्रण तथा

प्राकृतिक दृश्यावली कवि के हृदय के योग से अपनी स्वतन्त्र सत्ता रखती है। इसमें परम्परा-रक्षण के स्थान पर नवीन उद्योग है। बाह्य प्रकृति की रमणीयता के साथ-साथ प्रेम की रमणीयता की यह छोटी-सी आख्यायिका हिन्दी में एक नवीन भाव-धारा का आगमन सूचित करती है। प्रेम-पथिक का यह छोटा-सा कथानक कवि के स्वच्छ जीवन क्षण में लिखा गया है।

'आँसू प्रसाद जी का विरह-काव्य है। यह बड़ी ही मनोरम गीत कविता है। हिन्दी में इसकी गणना इनी-गिनी उत्कृष्ट रचनाओं में की जा सकती है। आधुनिक हिन्दी में जो थोड़े-से प्रथम श्रेणी के विरह-गीत हैं उनमें 'आँसू' का भावना-संकलन श्रेष्ठ होने के कारण यही उत्तम गीत है। कुछ लोगों ने 'आँसू' को अध्यात्म और छायावाद आदि का नाम देकर उसे जटिल बना देने का प्रयत्न किया है, परन्तु ऐसा कहने से पहले उन्हें उसको उसके प्रकृत रूप में देखना चाहिए। विरह का इतना मार्मिक वर्णन करने वाले कवि को किसी वाद की छाया लेने की आवश्यकता नहीं—उसकी उच्चता स्वतः सिद्ध है। काव्य-विकास के जो परमाणु खिलकर 'आँसू' में मिले हैं, उन्हें वादों के बल्ले में डाल देना हम चित नहीं समझते।

'आँसू प्रसाद जी की पूर्व रचनाओं से बहुत आगे है। उसमें 'चित्राधार' की-सी हल्की, चमत्कार-चंचल दृष्टि नहीं है, न 'प्रेम-पथिक' का-या 'रोमांटिक' प्रेमादर्श का निरूपण है—वह अधिक गहरी वस्तु है। 'आँसू' कवि के जीवन की वास्तविक प्रयोग-शाला का अविष्कार है। उसमें कवि निःसंकोच भाव से विलास-जीवन का वैभव दिखाता, फिर उसके प्रभाव में आँसू बहाता, और अन्त में जीवन से समझौता करता है। विलास में जो मद, जो विराट् आकर्षण है उसे कवि उतने ही विराट् रूपको और उपमानों, द्वारा प्रकट करता है। उसके अभाव में जो वेदना है, वही आँसू बनकर निकली है। प्रसाद जी के सम्पूर्ण काव्य का महत्त्व ही यह है कि वे वेदना के रोदन में बह नहीं जाते, धरन् वह असीत के अभाव की संसार के एक कठोर सत्य के रूप में स्वीकार करते हैं। रोदन को जीतकर उसके ऊपर उठे बिना जीवन चल नहीं सकता, इसका भी अनुभव है और इस अनुभव के प्रकाश में चलने के लिए मन को सांत्वना और आशा देने का प्रयास भी है। इस कवि के सम्पूर्ण काव्य में मानव-जीवन के उत्कर्ष की जो धारा है; वह 'आँसू' में धुलकर मिलार ई है और अत्यन्त स्पष्ट रूप में प्रगट हुई है। 'आँसू' मानव-जीवन के प्रकर्ष का गान है।

'आँसू' की निम्नलिखित पंक्तियाँ देखिये, इनमें भाषा का माधुर्य, भावों की मृदुलता, सुन्दर उपमाएँ तथा कल्पना की कोमलता कितनी अधिक मात्रा में व्यक्त हुई है—

“छिल छिलकर छाले फोड़े,
मल भल कर मृदुल धरण से ।
घुल-घुल कर मह रह जाते,
घाँसू करणा के कण से ॥”

उपमा तथा कल्पना का सुन्दर चित्रण भी देखिए—

“शक्ति मुख पर धूँधट डाले,
अंचल में दीप छिपाए ।
जीवन की गीघ्रली में,
कीतूहल से तुम भाये ॥”

विरह का तत्त्वज्ञान कितनी गहराई और सूक्ष्मता से व्यक्त किया है—

“छलना भी तब भी मेरा
उसमें विश्वास घना था;
उस भाया की छाया में,
कुछ सच्चा स्वयं बना था ।

× ×

तुम सत्य रहे विर सुन्दर,
मेरे इस मिथ्या जग में ।

× ×

माना कि रूप सीमा है,
जीवन में सुन्दर तेरे ।
पर एक बार भाये थे,
निस्सीम हृदय में मेरे ॥

× ×

बमकूंगा धूल-कणों में
सौरभ हो उड़ जाऊंगा ।

पाऊंगा कहीं तुम्हें तो,
ग्रह-पथ में टकराऊंगा ।”

कितनी सुन्दर पंक्तियाँ हैं । सारा काव्य मधुर विरह-स्मृतियों में डूबा हुआ है । काव्य की दृष्टि से इसमें रूप का, वैभव एवं विनाश का अत्यन्त उत्कृष्ट वर्णन है । परन्तु इसकी सफलता यही है कि इस रोदन और वेदना के बीच भी कवि जीवन के सत्य की रक्षा कर सका है । निराशा और दुःख के अन्त में हम आशा का संदेश पाते हैं । निराशा और व्यथा के कोदरे को भेदकर मृदुल शान्तिदायिनी किरणें आती हैं । कवि विरह और

मिलन को जीवन के सामान्य क्रम में ग्रहण करता है। काव्य की अन्तिम पंक्तियों में वेदना-भार से दबे हुए हृदय को हम ऊपर उठता देखते हैं। कवि इस निष्कर्ष पर पहुँचा है—

“मानव-जीवन-चेदी पर,
परिणय है विरह मिलन का;
सुख दुख दोनों नाचेंगे,
है खेल भाँस का, मन का।
विस्मृति समाधि पर होगी,
वर्षा कल्याण-जलद की;
सुख सोये थका हुआ-सा,
चिन्ता छुट जाये विपद की।
चेतना सहर न उठेगी,
जीवन-सागर घिर होगा;
सन्ध्या हो सर्ग-प्रलय की,
विच्छेद-मिलन फिर होगा।”

विच्छेद और मिलन को इस नैसर्गिक रूप ग्रहण करने में ही काव्य का सत्य है। प्रतिवाद की सीमा पर ले जाने से जीवन के साथ उसका कोई सम्पर्क नहीं रह जाता। मानव-जीवन विध्व-वाधाओं के बीच भी ऊपर उठने वाली जिस आत्म-शक्ति से, अन्तः-स्फूर्ति से गौरवान्वित है, उसकी विजय दिखाना ही सच्चे काव्य की प्रतिष्ठा है। प्रसाद की का गौरव इस बात में है कि उनका काव्य सर्वत्र प्रकृति पर मनुष्य और मानवता की विजय के उल्लास और संदेश से भरा हुआ है। प्रसाद जो वास्तव में मानवी भावनाओं के कवि हैं और सम्पूर्ण प्रकृति का सौन्दर्य एवं महत्त्व उनके लिए मानव-सापेक्ष है। उनका काव्य मानव-जीवन के साथ-साथ चलता है और इसी लिए जीवन की कठोर व्यावहारिकता के साथ उसमें समझौता, संग्राम और सामंजस्य की भावना है।

बहुत-से लोग 'आँसू' पर दुरुद्धता एवं असहिष्णुता का दोष लगाते हैं। इसका कारण है। वास्तव में प्रसाद ने 'आँसू' में एक ऐसी शैली विकसित कर ली है, जिसकी व्याख्या उन्होंने अपने प्रौढ़ निबन्धों में की है। इस शैली में बात की चकता का बड़ा महत्त्व है। इसी से प्रसाद का काव्य साधारण मेधा को आग्राह्य हो जाता है। प्रसाद का कहना है—“अब प्रेमी को विधाम कहों? उसका विधाम हो गया। हैं केवल उच्छ्वास और आँसू। अब यही उसके मिश्रण हैं।” आँसू से अचिरल अनुधारा बहती है, निद्रा भी स्थान हो गई है। परन्तु वह बात को घुमाकर कहते हैं—

“उच्छ्वास और आँसू में,
विधाम थका सोता है;

रोई आँखों में निद्रा
बनकर सपना होता है ।”

इसी अटपटी भाव-मंगिमा से काव्य रहस्यगीत हो जाता है । अनेक अस्पष्टा और सांकेतिक शब्दों के प्रयोग से भाषा भी कुछ जटिल हो जाती है—

“विभ्रम मदिरा से उठकर,
आओ तममय अन्तर में;
पाओगे कुछ न टटोले
बिन अपने सूने घर में ।”

यहाँ विभ्रम मदिरा का अर्थ है—तुम सौन्दर्य हो, तुम्हें सौन्दर्य की मदिरा ने विमूर्च्छित कर दिया है । तुम क्या जानो दूसरे के सुख-दुःख ? ‘अपने बिन’ का अर्थ है सिवा अपने हृदय में किसी को नहीं पावोगे । यहाँ तो तुम ही हो । कहीं-कहीं यह वाग्मंगिमा सांकेतिक ही छोड़ दी गई है, जैसे—

“निष्ठुर जाते हो जाओ,
मेरा भी कोई होगा ।
प्रत्याशा विरह-निशा की
हम होंगे ओ’ कुल होगा ॥”

कहना यही है कि मुझे तुम्हारी अपेक्षा नहीं । मेरा भी एक साथी है, वह है विरह-दुःख । क्या तुम समझते हो मेरा कोई साथी नहीं ? यह पीड़ा में आनन्द पाने वाले प्रेमी की गर्वोक्ति है । यहाँ बात शीघ्र न सुलकर रहस्यमय हो जाती है ।

इस काव्य में प्रसाद ने कल्पना के उच्चतम शिखर तक पहुँचने का प्रयास किया है । इसी कल्पनातिरेक के कारण कहीं-कहीं अमूर्त भावों और मानसिक परिस्थितियों को उपमान बना लिया गया है । जैसे—

“मादकता से भाये ये
संज्ञा से घले गये ये,
हम व्याकुल पड़े विलसते
ये उतरे हुए नदों में ।”

इसमें ‘मादकता’, ‘संज्ञा’, ‘नशे का उतार’ जैसी मानसिक परिस्थितियों को उपमान बनाया है ।

एक बात और है जो ‘आँखों’ को दुर्बोध बना देती है—वह है प्रतीकों का बहुलता के साथ प्रयोग । प्रसाद ने लिखा है कि युग की प्रतिभा युग के अनुसार अपने प्रतीक आप चुनती है । उन्होंने पहली बार नवीन प्रतीक चुनने का प्रयाग यहाँ किया है । इसी लिए उनका काव्य सहजग्राह्य नहीं हो पता । कहीं-कहीं तो एक-दो शत प्रतिशत प्रतीकों

की भाषा में ही बात कही गई है ।

“मेरे जीवन की उत्पत्ति,
बिल्वरी थी तेरी अलकों ॥
पी तो मधु-मदिरा तुमने,
थी बन्द हमारी पलकों ।
सहरों में व्याप्त भरी थी,
थे भँवर मात्र भी खाली ।
मानस का सब रस पीकर,
सुड़का दी तुमने प्याली ।”

यहाँ प्रेमिका प्रेमी के हृदय की सारी मादकता पी लेती है । जब पात्र (हृदय) खाली हो जाता है, तो उसकी (जीवन) प्याली व्यर्थ बनाकर सुड़का देती है । अब प्रेमी के सामने एक महान् सौन्दर्य-प्रेम का सागर फिलोर्लें करता है, परन्तु उसका रस उसके लिए नहीं है । उसे तो भँवर-भँवर ही दिखलाई पड़ते हैं । ये भँवर खाली पात्र की तरह लगते हैं । ये तो उसके जीवन के सूनेपन के ही प्रतीक हैं । इस प्रकार एक नई कृत्रिम प्रतीक भाषा का सतत प्रयोग 'श्रॉसू' को साधारण ज्ञान के घरातल से ऊँचा उठा देता है ।

एक बात ध्यान देने की और है । 'श्रॉसू' पर प्रेम और वियोग दोनों पक्षों में उर्दू-काव्य का प्रभाव है । इसका कारण यह है कि प्रसाद हिन्दी-संस्कृत के साथ-साथ उर्दू-फारसी के भी अच्छे ज्ञाता थे । 'प्रसाद' की प्रेमिका उर्दू कवि की माशूका की भाँति निष्ठुर है, कठोर है; बायल करना, फिर मुँह फेर लेना, यह उसका क्रोध है । पैर से मल-मल कर हृदय के छाले फोड़ देगी । वह निष्ठुरा भला प्रेमी का दुःख क्यों सुनने लगी ? उसके कान तो कमल के पते हैं, उगमें दुःख क्या के अभ्रुकण ठहरेंगे ही नहीं ।

उर्दू काव्य के प्रभाव ने काव्य को रहस्यात्मक रूप देने में बड़ा भाग लिया है । कवि पुल्लिंग में प्रेमिका की सम्बोधित करता है—

“पर एक बार माये थे,
निस्सीम हृदय में मेरे”

अथवा

“वे सुमन नोचते सुनते,
करते जाते मनमानो”

यह प्रभाव भाव-भंगिमा तक ही सीमित नहीं है, भाषा पर भी है । अधिकांश नए प्रयोगों के पीछे यही रहस्य छिपा है । 'शैतन ज्वाला' उर्दू का 'प्राविशे-नम' है । 'झिले-झिल कर छाले फोड़, मल मल कर मृदुल चरण से' हिन्दी काव्य-संपदा से बाहर की वस्तु है । 'उत्तफों' के उलझने-मुलझने की बात हम सुनते हैं । प्रसाद भी कहते हैं—

‘मेरे जीवन की उलझन, बिखरी थीं तेरी अलकें’ इस प्रकार फारसी या उर्दू काव्य के प्रभाव के कारण ‘आँसू’ के संस्कार हिन्दी वालों के संस्कार नहीं बन सके और लोग उसे रहस्यमयी कविता समझने लगे।

परन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि ‘आँसू’ दोषपूर्ण हो है। एक नवीन युग की नींव डालने के कारण उनकी ऐतिहासिक महत्ता तो है ही, साथ ही इसमें भी सन्देह नहीं कि वह अपने गुणों के लिए ही लोकप्रिय हुआ और ऐसे गुण हिन्दी के बहुत न्यून काव्यों में मिलते हैं। जो हो, प्रसाद की सारी दुर्बलता और उनकी सारी शक्ति ‘आँसू’ में स्पष्ट है। ‘कामायनी’ के रहते हुए भी ‘आँसू’ ही प्रसाद के व्यक्तित्व का प्रतिनिधित्व करता है।

‘आँसू’ के अनन्तर कुछ समय तक प्रसाद जी की कविता का वैसा परिपाक कहीं नहीं देल पड़ता। ‘भरना’ में कुछ अच्छी रचनाएँ अवश्य हैं; परन्तु बहुत-सी साधारण कृतियों के साथ मिली होने के कारण विशेष प्रभाव नहीं उत्पन्न करती। ‘भरना’ की कई कविताओं में प्रसाद की रहस्यवादिता प्रकट हुई है। जैसे—

“प्राश्न बचाकर न किरकिरा कर दो इस जीवन का मेला ।
कहाँ मिलोगे ? किसी विजन में ? न हो भीड़ का जव रेला ॥
दूर, कहाँ तक दूर ? क्या भरपूर खूर सब भंग हुआ ।
बुगम पथ में विरघ डौड़कर खेल न या मने लैला ॥
कहते हो “कुछ दुःख नहीं” हाँ ठीक, हँसी से पूछो सुम ।
प्रश्न करो टेढ़ी चितवन से, किस-किस को किसने भेला ॥
माने दो मीठी मीठी से नूपुर की भनकार रहो ।
गलबाहीं दे हाथ बढ़ाओ, कह दो प्यासा भर दे, ला ॥
निठुर इन्हीं चरणों में मैं रत्नाकर हृदय उलीच रहा ।
पुलकित, प्लावित रहो, बनो मत सूखी बालू की बेला ॥

इस कविता में रहस्यवाद की सभी मुख्य बातें आ गई हैं। रहस्यवादी का सबसे प्रथम लक्षण है आत्मानुभूति का स्वर। वह इसमें है। यही स्वर यहाँ तक बढ़ जाता है कि वह समाधि की कोटि वाले अनुभव तक पहुँच जाता है। दूसरी बात होती है संसार भर में एक परम हृदय को देखना और उसके चरणों में अपना सर्वस्व सौंपना। तीसरी बात है ग्राह्यता और बुद्धि को अग्रोम्य पालन हृदय के गहरे चरणों, बहारा, और चौरों विशेषता है, मानव-जीवन को सुन्दर समझना तथा संसार के सुख-दुःख दोनों को चौदनी और आँधरी के समान अपनाना, इस बड़े मेले का आनन्द लेना। इसी जीवनानन्द की खोज में शृंगार और कष्टा दोनों का क्रम चला करता है। इसी से रहस्यवादी का सबसे अधिक सुनाई पड़ने वाला पाँचवाँ लक्षण है—उसका संगीत। वह कभी संयोग का गीत

सुनाता है और कभी विरह का क्रन्दन करता है। ये सभी बातें इस कविता में आ गई हैं। इसमें प्रणय की प्रार्थना है, इसी से करुण राग नहीं है।

'लहर' में हम कवि को शुद्ध रहस्यवादी भूमि पर प्रतिष्ठित पाते हैं। जीव और ब्रह्म की लुका-छिपी को कवि अत्यन्त स्पष्ट शब्दों में व्यक्त करता है। ब्रह्म जीव के साथ आँख-मिचौनी खेलता है; परन्तु उपा की अकस्मिका के रूप में बहने वाली उसके पदचाप की ताली से, उसकी हँसी से, रूप, रस, गन्ध में रहे उसके खेलों से जीव उसे पहिचान लेता है—अतः कवि कहता है—

“देख न तू, इतनी ही तो इच्छा हूँ, लो सिर भुका हुआ
कोमल किरन-उंगलियों से उँक बोधें यह दृग खुसा हुआ
फिर कहें बोगे, पहचानो तो मैं हूँ कौन बताओ तो ?
किन्तु इन्हीं भयों से पहले उसकी हँसी बजाओ तो ?
सिहर-भरे निज शिथिल मृदुल अंचल को भयों से पकड़ो
बेसा भीत बसी हूँ चंचल बाहुलता से आ जकड़ो
सुम हो कौन और मैं कहाँ हूँ इसमें क्या हूँ धरा, सुनो
मानस-जलधि रहे चिर-चुम्बित मेरे क्षितिज ! उबार बनी ।”

वह इसी पर सन्तुष्ट कर लेगा। उसका प्रियतम उसे अपना मुल नहीं भी दिखलाये उसका शीतल स्पर्श उसे मिलता रहे।

“शशि-सी वह सुन्दर रूप-विभा
चाहे मैं मुझे दिखलाना
उसकी निर्मल शीतल छाया
हिमकन को बिखरा जाता”

परन्तु प्रियतम की आँख-मिचौनी और उसकी आतुर अपलक प्रतीक्षा उसे पागल बना देती है। जीवन में ऐसे क्षण आते हैं कि भीतर की वेदना हाहाकार करती हुई बाहर निकलने लगती है—

“धीरे-से वह उठता पुकार
मुझको न मिला रे कभी प्यार !”

और कभी-कभी वह चिल्ला पड़ता है—

“भरे कहीं देखा हूँ तुमने,
मुझे प्यार करने वाले को;
मेरी आँखों में आकर फिर
आँसु बन ढरने वाले को ।”

परन्तु अन्त में उसके हृदय की प्रतिध्वनि ही उसे रहस्य बताती है। यह 'प्यार' तो खोजने की वस्तु नहीं है—

“पावत रे यह मितता हं कब
उसको तो देते हो हं सब;
घाँसू के कण-कण को गिनकर
यह विश्व सिधे हं प्यार उधार
तू क्यों फिर उठता हं पुकार
मुझको न मिला रे कभी प्यार !”

‘लहर’ के थोड़े से ही गीतों में कवि ने आध्यात्मिक आशा और निराशा के सुन्दर रूपक भर दिये हैं। कुछ कविताएँ प्रकृति की आलंघन बनाकर चली हैं। इन प्रकृति-गीतों में कहीं हम उन्हें सरस प्रकृति का वर्णन मात्र करते पाते हैं, कहीं प्रकृति के सहारे जीवन-मरण के रहस्य को खोलते हुए। उनका एक प्रसिद्ध गीत है—

“बोती बिभावती जाग रे
सम्बर पनघट में डुबो रही
ताराघट ऊया नाग रे
सग-कुल कुल-कुल-सा दोल रहा
किसलय का अंचल डोल रहा
सो यह लतिका भी भर साईं
मधु-मुकुल मवल-रस गागरी”

कहीं कवि प्रभात को ‘मैरवी’ बताता है, कहीं यकी हुई रात आलस की आँगाड़ी ले रहा है या अपने रलारे नेत्रों को सागर के उदेलित आँचल से पोंछ रही है—

“भाँखो से अलस जगाने को
यह आज भैरवी आई है।
ऊया-सो आँखो में कितनी,
मादकता भरी ललाई है ॥”

कहीं कवि अत्यन्त मामिक होकर रात के हृदय के श्वास-प्रश्वास को गिन रहा है। प्रसाद, विलास-ऐश्वर्य और मादकता के कवि हैं। उन्होंने अतीत के टूटे हुए स्वप्न और विलासमय रंगों से रंगी साय-प्रातः का विशद चित्रण किया है। स्वयं अपने में निमज्जित हो, कालिदास और खोन्द का प्रेम-विज्ञान और रहस्य की मादक कल्पना को उन्होंने अपनाया है और उसे सोने के पात्रों में सँजोकर रखा है। कला की ये विलास से सँवारी रेखाएँ जन-काव्य की श्रेणी की वस्तु नहीं; परन्तु एक विशेष वर्ग के एक विशेष श्रेणी के काव्य का इतना सुन्दर रूप अन्यत्र नहीं मिलता।

प्रसाद जी मूलतः प्रेम-रहस्य के कवि हैं, इसलिए प्रगतिशील समय के नवीन बौद्धिक प्रयोगों और उसकी निर्णयहीन अव्यवस्था में जहाँ प्रसाद जी ने अपने आपको डुबाया है, वहाँ उनके काव्य में वह रमणीयता नहीं आ पाई है, उनके स्वर का निसर्ग उच्छ्वास वहाँ नहीं सुन पड़ता । सामाजिक विचारणा में वे व्यक्तिवादी हैं और सामूहिक प्रगति सम्बन्धी उन आदर्शों से अनुप्रेरित हैं जो मध्य वर्ग के बौद्धिक और औद्योगिक उत्थान के फलस्वरूप उत्पन्न हुए थे, जिनमें स्वभावतः अल्पसंख्यक उच्च वर्ग और उसके हासोन्मुख संस्कारों के विरुद्ध नवीन जनसत्तात्मक भावों का प्राधान्य था । राष्ट्रीय औद्योगीकरण, वर्ग-संघर्ष और शोषण के कड़ु अनुभवों से उत्पन्न नवीन 'यथार्थवाद' का प्रसाद के साहित्य में केवल एक आभास मिलता है । यद्यपि प्रसाद की मूल प्रवृत्ति 'यथार्थोन्मुख' ही है तथापि संकीर्ण अर्थ में वे यथार्थवादी नहीं हैं । कोरा भौतिक दर्शन और वैज्ञानिक प्रगति से आक्रान्त मनोभाव प्रसाद में हम नहीं पाते ।

'भरना' में हमें उनके बौद्धिक अन्वेषणों की स्पष्ट झलक मिलती है, इसीलिए 'भरना' की कविताओं में एक विनिम्न अक्साद है । 'प्रेम-पथिक' की आदर्शात्मक भाव-धारा की प्रतिक्रिया भी इसमें दिखाई देती है । यह प्रसाद जी के मानसिक विकास की दृष्टि से परिवर्तन-काल की सृष्टि है, किन्तु प्रसाद जी जैसे प्रतिनिधि कवि के लिए, जो नवीन प्रयोगों में सम्भवतः व्यस्त रहते थे, यह कुछ आश्चर्यजनक नहीं है । 'भरना' के नवीन प्रयोग प्रसाद जी को क्रमशः आशा और प्रमोद के लोक से हटाकर जीवन की गम्भीर परिस्थितियों का साक्षात्कार करा रहे थे । यह ठीक है कि 'भरना' में यह साक्षात्कार स्पष्ट नहीं है, केवल भाव-परिवर्तन की झलक मात्र है, किन्तु कड़ु वास्तविकता, गम्भीर जीवनानुभव तथा स्थान-स्थान पर प्रकट होने वाली आलोकरहित प्रगाढ़ निराशा की वे प्रेरक शक्तियाँ यहाँ उत्पन्न हो रही थीं जिनका परिपाक हम आगे चलकर 'कामायनी' काव्य में देखते हैं ।

अपनी मर्मग्राहिणी प्रतिभा के द्वारा मानव-प्रकृति का विश्लेषण करके प्रसाद जी ने 'कामायनी' काव्य की रचना की है । इसमें मानवीय प्रकृति के मूल मनोभावों को पड़ी सद्गमता से व्यक्त किया गया है । यह मनु और कामायनी की कथा तो है ही, मनुष्य के क्रियात्मक, बौद्धिक और भावात्मक विकास में सामंजस्य स्थापित करने का अपूर्व काव्यात्मक प्रयास भी है । गहराई से पैठने पर हमें इसमें मानव-प्रकृति के शाश्वत स्वरूप की झलक भी मिलती है । आध्यात्मिक और व्यावहारिक तथ्यों के बीच संतुलन स्थापित करने की सर्वप्रथम चेष्टा इस काव्य में की गई है । जो मनु और कामायनी हैं, वही आधुनिक पुरुष और नारी भी हैं । वही नहीं, शाश्वत पुरुषत्व और नारीत्व भी वही है । एउ की साधना से सब की साधना बन जाती है । मानस (मन) का ऐसा विश्लेषण और काव्यमय निरूपण हिन्दी में शायद शताब्दियों के बाद हुआ है ।

कामायनी में हमें प्रसाद जी के समन्वयवाद की जीवन-मीमांसा के दर्शन होते हैं। तर्क (इड़ा), भद्रा और मनन (मनु) पूर्ण कर्म-निरत मानव ही नये संसार का सृजन कर सकता है, यही प्रसाद जी को वांछित है। दार्शनिक परिमाण में इसे ज्ञान, भाव और कर्म की त्रिमूर्ति का एकीकरण कह सकते हैं। इस एकीकरण में मनुष्य को चिर-आनन्द की प्राप्ति हो सकती है। ताण्डव नृत्य पर नट्य (शंकर) सत्ता में व्याप्त महानन्द के प्रतीक हैं। इस सत्य तक पहुँचाने वाली भद्रा ही है जो मनु का नेतृत्व करती है और उन्हें इच्छा (इड़ा), ज्ञान (मनु) और भाव के त्रिकोण के बीच में आनन्द-पिण्ड का दर्शन करती है। भद्रा आनन्द की प्रेरणा-शक्ति है। इसी के इंगित से ज्ञान, इच्छा और कर्म में समन्वय स्थापित होता है। ज्ञान, कर्म और भाव (इच्छा) के अप्रतिहत आलिंगन को ही जीवन की पूर्णता कहेंगे, तीनों का अलग-अलग रहना मृत्यु है, दुःख है। इसी त्रिपुर का वध करने के कारण शिव त्रिपुरारी हैं। आनन्द (शिव) में ज्ञान, भाव और कर्म के त्रिगुणों का परिहार है।

कामायनी में यद्यपि भद्रा का प्राधान्य है, तथापि बुद्धि का उचित मूल्य भी स्वीकार किया गया है। कामायनी अपने कुमार मानव को इड़ा को सँपते हुए कहती है—

“हे सौम्य इड़ा का बुद्धि दुस्तार,
हर जेगा तेरा व्यथा भार ।
वह तर्कमयी तू अद्वैतमय,
तू मनन द्रवित कर कर्म अभय ॥”

भद्रा भी यद्यपि एक मानव-वृत्ति है तथापि जिस अंश में तीनों के सम्बन्ध के लिए भावना आवश्यक है, उस अंश में वह अलग रखी गई है। मनुष्य अद्वैतमय होकर ही तीनों का समन्वय कर सकता है। ‘बुद्धि’ का उपयोग जीवन-संघर्ष में ही होता है। आत्मिक सुख की प्राप्ति तो भद्रा द्वारा ही हो सकती है। तर्क-वितर्क से आत्मा की शान्ति भंग होती है। इसी से मनु पुकार उठते हैं—

“यह क्या ! घट्टे ! बस तू ले चल,
उन चरणों तक, दे निज संबत;
सब पाप पुण्य जिसमें जल-जल,
पावन बन जाते हैं निर्मल,
मिटते असत्य से ज्ञान सेंद्र,
समस्त अलक्ष्य आनन्द देन !”

तब भद्रा ही उन्हें इड़ा के निखनमय चाल्य-चक्र से निकालकर शुद्ध भाव-भूमि पर लड़ा करती है। मनु फिर भी भद्रा में अलग रहकर स्वतन्त्र मार्ग निकालना चाहते हैं। यह असम्भव है। भद्रा ही उन्हें उँगली पकड़कर आगे बढाती है। भाव-स्तोक, ज्ञान-स्तोक

और कर्म-लोक (सत, रज, तम) की त्रिपुरी में होकर मन आनन्द की प्रकृत-भूमि पर पहुँचता है। यही लक्ष्य है। ज्ञान-भूमि, भाव-भूमि और कर्म-भूमि में संवर्प ही आधुनिक मानव की विडम्बना है। भद्रा ही इस संवर्प को दूर कर सकती है। जहाँ तक संसार की बात है, इडा (बुद्धि) और अद्रा के योग से उसको चलना होगा। काव्य के अन्त में कामायनी के पुत्र (मानव) और पुत्रवधु (इडा) का अभिप्रेत इसी का प्रतीक है। परन्तु अध्यात्म-अगत में भद्रा, ज्ञान और कर्म से आगे दिव्यानन्द की सम्मयता ही ध्येय है। उस आनन्दलोक में एकरसता है, जड़ और चेतन एकरस हो जाते हैं। इस अवस्था में पहुँचना ही मानव-जीवन का लक्ष्य है।

"समरस ये जड़ या चेतन,

सुन्दर साकार बना या;

चेतनता एक विलसती

आनन्द अखण्ड घना या।"

'कामायनी' में अनेक स्थलों पर प्रकृति का भी बड़ा सुन्दर चित्रण किया गया है। 'रात रानी' के 'प्रथम अभिसार' की वरूपना कितनी मधुर है—

"बिकल खिलखिलाती हूँ बरों तू,

इतनी हूँ तो न अर्थ बिखेर;

सुहिन-कराँ, फेनिल लहरों में,

मग्न जावेगी फिर संघेर।"

चौदनी रात कितनी मादकता भर देती है; इसकी ओर कवि का संकेत है। जब रात में यत्र-तत्र मेघ आकाश में दौड़ते हैं तो चाँद भौंस्ता न छुपता-सा देख पड़ता है। मानों रात धूँध में अपना सुन्दर मुखड़ा टोप लेती हो। कवि कहता है—

"धूपट उठा देख नुसखाती

किते टिठकती-सी आती;

विजय गगन में किसी भूल-सी

किसको स्मृति-पथ में साती।"

तारीं मरी रात का और भी सुन्दर चित्र देखिए—

"पगली हूँ सम्हाल ले कैसे

छूट पड़ा तेरा शंसल;

देख, बिखरती हूँ मणिराजी

उठा मरी वस्तुधर खंचल।

फटा हुआ था नील बसन क्या

ओ योवन की मतवाली;

देत भकिचन जगत छूटता,

तेरा छवि भोली-भाती ।”

समुद्र-किनारे की अर्धशयित थोड़ी-सी घरती का चित्र भी नुशाब-रात की व्यथित स्मृति लेकर सिमटी बैठी ‘वधू’ के रूप में प्रस्तुत है—

“सिन्यु सेज पर घरा वधू घब

तनिक संकुचित बैठी-सी

प्रलय-निशा की हलचल स्मृति में,

मान किये-सी, एँठो-सी !”

प्रसाद जी जड़ की चेतन में और ‘मानव’ के रूप में देखने के अभ्यासी हैं। यही तादात्म्य-स्थापन की विङ्कलता उनकी रहस्यमयी प्रवृत्ति की चोखर है। रहस्यवादी भी क्या चाहता है ! वह जड़ और चेतन को दुविधा ही मिश्र देना चाहता है।

कामायनी में विरह-वर्णन की मातृकता भी उच्चकोटि की है। ऐसी अग्न्यत्र कहीं मिलनी दुर्लभ है, वास्तव में यह उसको महामूल्य संपत्ति है, जो साहित्य में एक नई चीज है। उदाहरणस्वरूप दो पद्य देखिए—

“कामायनी कुसम बसुधा पर पड़ी, न वह मकरंद रहा,

एक चित्र सम रेखाओं का, अब उसमें है रंग कहाँ ?

कहाँ प्रभात का हीन-कला शशि, किरन कहाँ चाँदनी रही ?

वह सन्ध्या थी, रवि शशि तारा ये सब कोई नहीं जहाँ।

एक भीन वेदना विजन की, भिल्ली की भनकार नहीं,

जगती की अस्पष्ट उपेक्षा, एक कसक साकार रही।

हरित कूँज की छाया भर भी बसुधा आलिंगन करती,

वह छोटी-सी विरह नदी थी जिसका है अब पार नहीं।”

प्रेम के द्वारा संचित प्रसाद की लोक-भावना अपने विस्तार को प्राप्त होकर स्थान-स्थान पर सामाजिकता और राष्ट्रीयता के उद्देश्यों को भी मली भोंति प्रदर्शित करती है। उनके ऐतिहासिक नाटकों में, विशेषतः ‘वन्मेवय का नागयज्ञ’ और ‘स्कन्दयुक्त’ में, वे उद्देश्य खूब विशद रूप में प्रस्फुटित हुए हैं। कामायनी में भी उन्होंने भारत में विदेशी शासकों की शोषण-नीति और यहाँ प्रसार कराई गई कृत्रिम सम्पत्ता से उत्पन्न मानसिक अधोवृत्ति का ओजपूर्ण वर्णन किया है। अपने भोग और ऐश्वर्य-मग्न में भूले हुए मनु की प्रज्ञा उनके मिथ्या समाधानों के ऊपर से विद्रोही बनकर उनको इस प्रकार प्रत्याहृत करती है—

“देखो पाप पुकार उठा अपने ही मुख से !

तुमने योगभेम से अधिक संघय वाता,

लोभ सिलाकर इस विचार-संकट में डाला ।
हम संवेदनशील हो चले यही भिला मुख,
फट्ट समझने लगे बनाकर निब कृत्रिम मुख !
प्रकृत शक्ति तुम यंत्रों से सब पी छीनी,
शोषण कर जीवनी बना दी जजेर भीनी ।
और इड़ा पर यह क्या अत्याचार किया है,
इसीलिए तू हम सबके बल यहां जिया है !
आज बन्दिनी मेरी रानी इड़ा यहां है !
‘ओ मायावर अब तेरा निस्तार कहाँ है ?’

इसी प्रकार कर्म-लोक के वर्णन में समाज की अधोगति और शासकों की शोषण-नीति का संकेत किया है—

“यहाँ सतत संघर्ष, विकलता
कोलाहल का यहाँ राज है;
ग्रंथकार में बोझ लग रही
मतवाला यह सब समाज है।”

×

×

“यहाँ शासनादेश घोषणा
विजयों की हुंकार सुनाता;
यहाँ भूल से विकल दलित की
पद-तल में फिर-फिर गिरवाती ।

×

×

यहाँ लिये दायित्व कर्म का
उन्नति करने के मतवाले;
जला-जलाकर फूट पड़ रहे
दुलकर बहने बासे छाते !”

देश-प्रेम की प्रेरणा की प्रेरणा की प्रेरणा के द्वारा मैं वर्णन प्राप्त में विद्यमान थी ।
किन्तु उसकी अभिव्यक्ति बड़े कलापूर्ण रूप में हुई है । उन्होंने देश-गौरव के बड़े मनोहर
गीत लिखे हैं । चन्द्रगुप्त नाटक में उनका भारत-स्तवन तो प्रतिद्ध है—

“अरुण यह मधुमय देश हमारा !

जहाँ पहुँच अनजान सितित्त को मिलता एक सहारा ।
सरस तामरस गर्भ-विभा पर, नाच रही सब शिखा मनोहर,
टिटका जीवन हरियाली पर, मंगल कुमकुम सारा ॥”

प्रसाद जी ने महाराणा का महत्त्व, शेरसिंह का शस्त्र-गमर्पण आदि बहुत-सी देश-भक्ति की भावना से पूर्ण कविताएँ लिखी हैं ।

प्रगतिवादियों की तरह वे भी 'दोन-दुखियों' के प्रति अपनी भावना उँटेलते हैं—

“दोन दुखियों को देख आतुर अघोर अति,
करुणा के साथ उनके भी कभी रोने चलो ।”

मुख, अधिकार और धन के केन्द्रीकरण के प्रति भी उनका स्वरोद्घोष सुन पड़ता है—

“अपने में सब कुछ भर कैसे व्यवित्त विकास करेगा ?
यह एकान्त स्वार्थ भीषण है अपना नश करेगा !
झीरों को हँसता देखो मनु हँसो और मुख पाओ,
अपने मुख को विस्तृत करके सबको सुखी बनाओ ।”

क्योंकि जो अपने में मुख को सीमित कर लेता है, वह दूसरों के लिए केवल मुख ही तो छोड़ सकता है । इछोलिप कवि कहता है—

“इतर प्राणियों की पीड़ा सदा, अपना मुँह मोड़ोगे ?”
“स्वयं जीवित रहो और दूसरों को जाने दो” में कवि का अटूट विश्वास रहा है—

“क्यों इतना आतंक ठहर जाओ गर्बिले
जीने से सबको फिर तू भी मुख से जीते ।”

वास्तव में प्रसाद ने मानव-जीवन की सभी परिस्थितियों का विश्लेषण किया है । वे मानवीय भावनाओं के कवि हैं । प्रसाद के काव्य की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि उसमें विचार-सिद्धान्त के साथ-साथ भाव भी उठने ही वेग से चलते हैं । अधिकांश कवियों में यह बात कठिनता से ही उपलब्ध होती है । प्रसाद के कवि-कर्म में विचार और भाव दोनों समान रूप से प्रधान होते हुए एक ऐसी भूमि पर आपस में मिलते हैं जहाँ वे एक हो जाते हैं, उनका भेद दूर हो जाता है । उदाहरण के लिए उनके किसी भी गीत को ले सकते हैं—

“ले चल वहाँ भुलावा देकर, मेरे नाविक घीरे-घीरे !
जिस निर्भर में सागर-लहरी, अंधार के कानों में गहरी—
निश्छल प्रेम-कथन कहती हो, तज कोलाहल की अपनी रे !
जहाँ सँभ-सी जीवन-छाया, टीले अपनी कोमल काया,
नील नयन से दूँलकाती हो, ताराओ की पंक्ति घनी रे !
जिस गम्भीर मधुर छाया में, विश्व चित्रपट चल माया में—
विभूता-विभू-सी पट्टे दिखाई, दुल-मुख-वाली सत्य घनी रे !
धम-विश्राम क्षितिज बेसा से, जहाँ सृजन करते मेला से,
अमर जागरण उषा नयन से, बिखराती हो ज्योति घनी रे !”

इस गीत में हमें विचार और अद्भुत सामंजस्य मिलता है। विचार और भाव को पृथक्-पृथक् कर देना एक दुष्कर कार्य है। तथापि, इसमें अवश्य एक गहरी भावुकता है, और साथ ही एक सुनिश्चित सिद्धान्त भी। सिद्धान्त के रूप में आदर्शवाद और भाव के रूप में यथार्थवाद का सुन्दर सम्मिलन है।

प्रसाद की विशेषता वास्तव में उनको पद्धति की विशेषता है। भाव में उद्देश्य दूँदना इस कवि की विशेष रुचि है। विचार और भाव को एक सूत्र में बाँधने का विशेष साधन बनाती है प्रकृति। प्रकृति अपने मनमोहक रूप में खड़ी होकर जैसे एक हंगित-सा करती हो, जो जीवन को किसी निश्चित दिशा में ले जाने की अथवा जीवन के अभिप्राय को चित्र द्वारा दिखाने की सूचना देता है। यह प्रवृत्ति छायावाद तथा रहस्यवाद की प्रवृत्ति है।

छायावाद को हम काव्य की अन्तर्मुखी प्रवृत्ति कह सकते हैं। उसमें 'जीवात्मा की दिव्य और अलौकिक शक्ति से अपने शान्त और निर्मल सम्बन्ध की चेष्टा' मात्र ही नहीं पाई जाती; वरन् स्थूल सौन्दर्य के प्रति मानसिक आकर्षण के उच्चवाम भी अंकित देखे जा सकते हैं। इस प्रकार छायावाद के लिए अलौकिक सत्ता के प्रकाशन की ही आवश्यकता नहीं है। उसमें व्यष्टि की किसी अभावजनित अन्तर्व्यथा भी भल्लक सकती है और बाह्य प्रवृत्ति के प्रति आसक्ति भी।

प्रसाद जी छायावाद को काव्य की एक अभिव्यक्ति विशेष ही मानते हैं। वे लिखते हैं—“छाया भारतीय दृष्टि से अनुभूति और अभिव्यक्ति की भंगिमा पर अधिक निर्भर करती है। चम्पात्मकता, लाक्षणिकता, सौन्दर्यगम्य प्रतीक-विधान तथा उपचार-युक्तता के साथ स्वाभूति की विकृति छायावाद की विशेषताएँ हैं। अपने भीतर से मोती की तरह अन्तर-स्पर्श करके भाव-समर्पण करने वाली अभिव्यक्ति छाया कान्तिमय होती है।”

प्रसाद जी तथा कतिपय अन्य समीक्षक छायावाद को काव्य की एक शैली तो मानते हैं पर उम शैली के निश्चित तत्व भी निर्धारित करते हैं। वे हृदय से स्वभावतः भरने वाले भावों की अभिव्यक्ति मात्र को ही छायावाद के अन्तर्गत नहीं मानते। प्रत्युत अभिव्यक्ति ■ वस्तुता, प्रतीक-युक्तता भी आवश्यक समझते हैं। क्योंकि जब छायावाद काव्य की एक शैली-निरोध है तो हमें अनुभूति की अभिव्यक्ति में निरालापन भी दिखाई देना चाहिए। यह निरालापन कई रूप धारण कर सकता है। सरल भाषा में अर्थ-गाम्भीर्य भर और प्रतीकात्मक भाषा में भावसूक्ष्मता का आभास प्रस्तुत कर हमें कला-सौन्दर्य से विमुग्ध बना सकता है। अतः छायावादी कविता के लिए दो बातें आवश्यक हैं—

१. रचना को आन्तरिक अनुभूतिमय होना चाहिए, और

२. रचना की अभिव्यक्ति में 'निरालापन' होना चाहिए। यह निरालापन शब्दों

की किसी भी 'शक्ति' से प्राप्त किया जाय ।

प्रसाद जी की अधिकांश रचनाएँ छायावाद की उक्त व्याख्या के अन्तर्गत आती हैं । उनकी रहस्य-संकेतात्मक रचनाओं की 'छायावादी' शैली ही है । प्रायः प्रतीकों—
लक्षणा—के सहारे ही उन्होंने अपनी अन्तर्भावनाओं को प्रकट किया है । उनकी छाया-
पादी पद्धति का उत्कृष्ट उदाहरण नीचे देखिए । कवि वेदना को सम्बोधित करता है—

"सपनों की सुख छाया में, जब तन्हालय संसृति है ।

तुम कौन सजग हो आई, मेरे मन में विस्मृति है ॥

तुम ! अरे, वही हाँ तुम हो, मेरी चिर-जीवन संगिनि ।

दुल धाले दुग्ध हृदय को, वेदने ! अश्रुमय रंगिनि ॥

जब तुम्हें भूल जाता हूँ, कुडमल किसलय के छल में ।

तब कूक हूक-सी धन तुम, आ जाति रंगस्थल में ॥

बतला दो अरे, न हिचको, क्या देखा शून्य गगन में ।

कितना पथ हो चल आई, रजनी के मृदु निर्जन में ॥"

कवि दुःख-विह्वल है । जब सब सुख की नौट सी रहे हैं, तब भी यह जाग रहा है । कौन उसे सजग कर रहा है ? वह तो कैसे भूल गया है । सहसा उसे याद आई । यह तो वेदना है, उसको चिर जीवन-संगिनि ! (अश्रुमय रंगिनि)—जैसे प्रयोग वेदना को मूर्त बना देते हैं । उसे आश्चर्य होता है—संसार के सुल-जल में जब वह भूल जाता है, तब भीतर से वेदना की हूक उठती है । इसके पश्चात् वह मूर्तिमान् वेदना से कई प्रश्न करता है जो संसार-व्यापी दुःख को भली भाँति व्यञ्जित कर देते हैं । वेदने ! तुम तो रजनी की इस निर्जनता में न जाने कितनी दूर से चलकर यहाँ आई हो । तनिक बताओ तो ! उधर शशि-किरणें हँस-हँस कर मकरंद पान करती हैं, इधर कुमुद रोते हैं । मेरी जल-निधि आकाशचारी शशि को पाने में असफल है । शैलमालाओं के भीतर भयंकर ज्वालामयी पड़ी है । यह सब तुमने क्या नहीं देखा ? कलियों का रस पान कर कृतज्ञता भूल कर उड़ जाने वाले मीरा को तुमने देखा है । जिनके आँसू भी सूख गये हैं, उन दुखियों को भी तुमने देखा है ! अन्त में वह पूछता है—

"सूखी सरिता की शय्या, वसुधा की करुण कहानी;

कूलों में लीन न देखी, क्या तुमने मेरी शान्ति ?

सूनी कुटिया कोने में, रजनी भर जलते जाता;

लघु स्नेह भरे दीपक का देखा हो फिर वृक्ष जाना ?"

इस पृथ्वी पर कैसी-कैसी करुण-महानियाँ चल रही हैं । ऐसी भी नदियाँ हैं, जिनका जल सूख गया है, वह दिनारे समेटे पड़ी हैं । ऐसे भी दीपक हैं, जो छली कुटियों के किमी कोने में थोड़ा-सा संवल-मात्र स्नेह जला चुके हैं, फिर अज्ञात हो वृक्ष

गये हैं—इन प्रश्नों के पीछे कवि की अपनी कथा है। एक नूतन शैली में कवि अपने प्रेमी से कह रहा है—देखो तो ! यदि तुम्हें संसार का इतना दुःख, इतनी वेदना, इतना सर्वनाश देखना है, तो इस मेरे हृदय को देखो ! व्यंजना की यह नई शैली हिन्दी काव्य को प्रसाद की मूल्यवान् देन है। यही उनका 'छायावाद' है।

प्रसाद जी की हमारे साहित्य को बहुत बढ़ी देन है। उनकी प्रतिभा से हमारा साहित्य धन्य एवं पवित्र हुआ है। उनकी रचनाओं पर कई विस्तृत ग्रन्थ लिखे जा सकते हैं। उन्होंने काव्य को नई दिशा दिखाई; उन्होंने कहानियों को एक नया और मौलिक रूप दिया और अपने नाटकों द्वारा उन्होंने हमारे साहित्य को बहुत बढ़ी वस्तु दी है। ये नाटक केवल नाटक ही नहीं हैं, बल्कि उनकी महान् बौद्धिक धारणा और शक्ति के सूचक हैं। ये नाटक ईसा के ५०० वर्ष पूर्व से लेकर ईस्वी सन् की हजारवीं शताब्दी तक अर्थात् १,५०० वर्ष की हमारी संस्कृति और हमारे सामाजिक प्रयोगों के इतिहास हैं। इनमें हमारे जीवन के उतार-चढ़ाव, हमारे सामाजिक संगठन के प्रयत्नों, हमारी विचारधाराओं और हमारे जीवन के विभिन्न अंगों के चित्र हैं। इनमें हम अपना गौरव देखते हैं, अपनी महानता के दर्शन करते हैं और फिर वह महानता किन भूलों के कारण, किन परिस्थितियों में और कैसे नष्ट हो गई, इसको भी देखते हैं। वे उस दर्पण के समान हैं जिनमें हम अपने किशोर यौवन और फिर वृद्धावस्था के जीवन को देख सकते हैं। प्रसाद जी के नाटक पढ़ने के पश्चात् ऐसा प्रतीत होता है जैसे हम एक अत्यन्त सजीव और प्रभावशाली चित्रपट को देखकर बाहर निकले हों। फिर सबसे बड़ी बात तो यह है कि क्या नाटक, क्या उपन्यास, कहीं भी वह भावनाओं को समस्याओं के हल्के रूप में प्रस्तुत नहीं करते। वह चाहते थे कि हम घटनाओं की वारीकियों में उतरें, हम मानवीय प्रवृत्तियों एवं मनोरचनाओं का अध्ययन करें। प्रसाद जी की रचना के पीछे जीवन का एक विशेष प्रयोजन है। यह प्रयोजन निश्चय ही उपदेशक या दार्शनिक का उपदेश या विवेचन नहीं, यह अत्यन्त स्वाभाविक रूप से व्यस्त होने वाली जीवन की कथा है।

हमारे साहित्य में प्रसाद जी ने वस्तुतः उससे कहीं अधिक महत्त्वपूर्ण और आवश्यक भाग लिया है, जितना साधारणतः सम्झा जाता है। प्रसाद जी केवल ४७ वर्ष की आयु में संसार से चले गये। उनसे कहीं अधिक आयु वाले, साहित्य के आचार्य और गुरुजन्म हमारे बीच अब भी विद्यमान हैं। इनमें से अधिकांश ने हिन्दी की बड़ी भारी सेवा की है, और उनके गौरव हैं। पर प्रसाद जी ने हिन्दी की गति को बदलने, उसे मोड़ने और स्वस्थ एवं संतुलित दृष्टिकोण पैदा करने का जो कार्य किया है, वह अन्य किसी से नहीं हो पाया। बीसवीं शताब्दी के प्रथम चरण में जो अशुद्ध, अस्वास्थ्यकर, अस्पष्ट और अपने आप में ही उलझा हुआ दृष्टिकोण हिन्दी-साहित्य में प्रधानता प्राप्त कर रहा था, उस नोर्न दृष्टिकोण के प्रति प्रथम बार प्रसाद ने विद्रोह किया। उन्होंने प्रथम

चार साहित्य को एक स्वस्थ और सन्तुलित दृष्टि प्रदान की। प्रथम बार उन्होंने शृंगार को जीवन में उसका उपयुक्त और स्वस्थकर रूप दिया। आश्चर्य तो यह है कि इतना महत्वपूर्ण कार्य करने पर भी बहुत कम लोग हमारे साहित्य में प्रसाद जी की इस श्रेष्ठ देन को समझते हैं। इसका एक कारण तो यह है कि साहित्य के विकास का यद्वा ही विशृंखल और असम्बद्ध अध्ययन आजकल हो रहा है। दूसरी बात यह कि इस विद्रोह में भी अपनी प्रकृति के कारण प्रसाद जी कोई ऐसा जोर का धक्का साहित्य को न दे सके कि प्रत्येक आदमी समझ लेता कि 'उपस-पुस हो गई है'। इसका कारण कदाचिद् प्रसाद जी का संगठित प्रचार से दूर रहना था।

प्रसाद जी की भाषा-शैली

[नामवर सिंह]

हिन्दी-उपन्यासों पर लिखते हुए श्री नलिन विलोचन शर्मा ने प्रसाद की भाषा को 'फीलपाँवी' कहा है। 'फीलपाँवी' शब्द भाषा की अनावश्यक स्फीति और मंथर गति को सूचित करता है। मामूली-सी बात के लिए बड़े-बड़े शब्दों का प्रयोग तथा एक वस्तु के लिए अनेक शब्दों का फिचूल खर्च 'फीलपाँवी भाषा' का लक्षण कहा जा सकता है। नलिन जी ने यह बात प्रसाद के केवल उपन्यासों की भाषा के लिए कही है, क्योंकि प्रसंग भी उपन्यासों का ही था। लेकिन जिन लक्षणों के आधार पर उन्होंने उपन्यासों की भाषा को 'फीलपाँवी' कहा है, उनका चरम रूप प्रसाद की कहानियों, नाटकों और कविताओं में मिलता है। यही नहीं यदि थोड़ी बेर के लिए प्रसाद से दृष्टि हटाकर निराला, पंत, महादेवी आदि की भाषा को भी देखें तो भाषा की यह स्फीति कमो-बेश सभी ज्ञायावादी कवियों के गद्य-पद्य में मिलेगी। आज का लेखक जहाँ 'सॉफ़्ट हो गई' कहकर सन्तोष कर लेगा, वहाँ प्रसाद की लेखनी एक जादुई दुनिया खड़ी कर देगी।

"नील पिंगल संध्या, प्रकृति की सहृदय कल्पना, विश्राम की शीतल छाया, स्वप्न-लोक का सृजन करने लगी। उस मोहिनी के रहस्यपूर्ण नील जाल का कुछ स्फुट हो उठा। जैसे मदिरा से सारा अंतरित्व सिक हो गया। सृष्टि नील-कमलों से भर उठी।"

—आकाशदीप

आज के वार्थवादी लेखक के लिए यह सम्पूर्ण चित्रकारी उपहासास्पद प्रतीत हो सकती है। यह ऐसी शब्द-योजना करना पसंद न करेगा। लेकिन मेरा कहना यह है कि यदि वह कोशिश भी करे तो ऐसी मुख्य चित्रकारी और मोहक शब्द-योजना वह नहीं दिया सकता। यदि वह किसी तरह नरुल करके कुछ कर भी डाले तो प्रसाद की भाषा से उसकी भाषा अधिक उपहासास्पद होगी। उसमें वह जादू, वह तन्मयता, वह सजीवता न आ पायेगी। यही नहीं, प्रसाद से पहले के लेखक और कवि भी यह भाषा न लिख सकते थे और न लिख सके। मारतेन्दु ही नहीं आचार्य द्विवेदी भी ऐसी भाषा न लिख पाये। इससे यह मालूम होता है कि प्रसाद की जिस भाषा को नलिन जी ने 'फीलपाँवी' कहा है वह एक ऐतिहासिक आवश्यकता का परिणाम है। उस ऐतिहासिकता को नजर-अंधाज करने के कारण ही विद्वान् आलोचक के 'दृष्टिकोण' में चूक हो उनके 'रिमार्क' से प्रसाद के युग की रचि नहीं, आज की रचि प्रकट होती है। इसलिए जिस 'स्फीति' को उन्होंने

बीमारी समझ लिया है, वस्तुतः वह 'अवयव की मांस-पेशियों' हैं जिनमें 'ऊर्जस्वित या वीर्य अपार', और उनमें ऐसी 'स्फीत शिरायें जिनमें स्वस्थ रक्त का संचार होता था।'

यह ऐतिहासिक आवश्यकता थी छायावाद की स्वच्छंद कल्पना।

तथ्यवादी द्विवेदी-युग की गद्य-पद्य शैली के प्रायः दो प्रकार के नमूने मिलते हैं।

एक ओर है—

"अहा ! घाम्य जीवन भी क्या है ?

क्यों न इसे सबका मन चाहे ?

घोड़े में निर्बाह यहाँ है

ऐसी सुविधा और कहाँ है ?"

दूसरी ओर—

सुरम्यरूपे रसरस-रंजिते

विचित्रयर्णभरणे कहाँ गई

अलौकिकानन्द-विद्यापिनी महा

कवीन्द्रकान्ते फविते ग्रहो कहाँ !"

ये दोनों नमूने पद्य के हैं, फिर भी इन्हें तत्कालीन गद्य की भाषा का भी प्रतिनिधि कहा जा सकता है, क्योंकि छन्द-बन्धन के होते हुए भी मूलतः ये गद्य ही हैं। दूसरे की पदावली पहले की अपेक्षा टंस्कृत-बहुल और समास-गर्भित है। फिर भी वाक्य-घटना और भाव-चेतना की दृष्टि से दोनों ही तथ्यवादी हैं। उदात्त नाद वाले शब्द के बावजूद दूसरा नमूना भी केवल तथ्य-कथन ही करता है; उससे किसी अमर कल्पना-लोक का आभास नहीं मिलता। इसलिए शब्द-बन्धन की दृष्टि से स्फीत होते हुए भी यह छन्द भाव-चेतना की दृष्टि से कंशाल मात्र है।

कारण साफ़ है। सांस्कृतिक पुनर्जागरण के कारण हिन्दी आदि सभी आधुनिक भारतीय भाषाओं में संस्कृत के उत्तम शब्दों की बाढ़ तो आ गई लेकिन उस पुनर्जागरण के प्रथम चरण ने नये शक्ति के मन को उतना भाव-प्रवण और कल्पना-कलित नहीं बनाया था कि वे शब्द नई चेतना से संपृक्त और नई अर्थवत्ता से सजीव हो उठें। इसीलिए सांस्कृतिक पुनर्जागरण के प्रथम चरण के सभी लेखकों और कवियों की भाषा में संस्कृत की उत्तम पदावली के बावजूद केवल निजी तथ्य-कथन मिलता है। हिन्दी में 'प्रिय-प्रवास' के पद्य तथा चंडीप्रसाद 'दृढयेश' की कहानियाँ इस तरह के प्रतिनिधि नमूने हैं। बँगला ॥ बंकिमचन्द्र का संस्कृत-शास्त्राल गद्य भी इसी तरह का है। तत्कालीन मराठी तो ऐसे गद्य का खजाना है।

सांस्कृतिक पुनर्जागरण का दूसरा चरण राष्ट्रीय आन्दोलन की नई लहर लेकर आया। समूचे भारतीय समाज में अपूर्व आशा और आकांक्षा का संचार हुआ। कल्पना-

जीवी युवकों का अभ्युदय हुआ। व्यक्तित्व में विरागता आई। व्यक्ति-मन रुढ़ियों से मुक्त होकर ऊँची उड़ान भरने लगा। समाजशास्त्रीय भाषा में यह व्यक्तिवाद का उदय था। इस नये व्यक्ति की अभिव्यक्ति भी नई हो उठी। वह कुछ ऐसी भाषा बोलने लगा जो व्याकरण की दृष्टि से ज पहले की ही तरह थी, फिर भी पुराने बैयाकरणों और साहित्य-चार्यों की पकड़ से बाहर हो गई। यह अस्पष्टता उन्हें छाया प्रतीत हुई; कभी-कभी उनके लिए यह रहस्य भी बन जाती है।

लेकिन कवि के लिए—

“भावना रँग गई, भाषा भी रँग उठी।

वह भाषा-छिपती छवि सुन्दर

कुछ खुसती आभा में रँगकर

वह भाव कुटल-कुहरे सा भर कर आया।”

जो जगत नीरव अरण्य था, अब कुसुमित उपवन-सा दिखाई पड़ने लगा। तथ्य सत्य हो उठा। ठठरियों पर घास चढ़ आया। वस्तु-जगत् की आत्मीयता ने रँग दिया। वस्तु के बाहरी आकार को पार करके उसके भीतर निहित चेतना से तादात्म्य स्थापित किया गया। वह वस्तुवाद के विपरीत भाववाद की स्थापना थी।

वस्तु जैसी है वैसी ही दिखने को जगह मन में उसकी जैसी मूर्त है वैसी दिखाई पड़ने लगी। हर चीज भावनाओं और कल्पनाओं के प्रभामण्डल से युक्त जान पड़ी। दृष्टि जाने से पहले ही कवि का मन हर चीज के चारों ओर व्योतिर्वलय-सा घ्रा जाने लगा।

“केशर-रज-कल अव हूँ होरे पर्वत-जय-

पह बही प्रकृति पर रूप अन्य

जगमग-जगमग सब धेश वन्य

सुरभित दिति-विशि, कवि तुआ अन्य मायादाय।”

जब वस्तुओं का रूप बदला तो नाम भी बदल गया। बुझे शब्दों में नई व्योति आ गई। जहाँ वह केवल ‘अर्थ ग्रहण’ कराते थे, अब ‘विम्ब ग्रहण’ कराने लगे। भाषा की सूखी नदी उमड़ आई। कवि मुद्रियों खोलकर शब्दों को लुटाने लगा। न भावों में कुपणता, न शब्दों में। सबत्र मुक्त-हस्त दान। अब किसी भाव या वस्तु को टीक-टीक नपे-तुले शब्दों में कसने की आकांक्षा नहीं रही। अब तो किसी भाव या वस्तु से सम्बद्ध मनोरम अनुपंगों और प्रसंगों के चित्रों की लड़ी ही रचने लगी। विशेषणों की बाढ़ आ गई। मुद्रा-स्फीति की तरह भाषा-स्फीति के लक्षण दिखाई देने लगे। बाजार शब्दों के मोटों से पट गया।

यह दशा हिन्दी की ही नहीं हुई। बँगला, गुजराती, मराठी आदि अन्य भारतीय भाषाओं में भी यही लहर आई। यहाँ तक कि बोल-चाल की मुहावरेदानी का नाश करने

वाली उड़ भी इसमें न बच सकी । यदि रवीन्द्रनाथ, नानालाल और बालकवि की भाषा में स्त्रीति आड़े तो इत्तबाल में भी उगझ उमार दिखाई पड़ा । यह जरूर है कि यह अक्षर हर साहित्य की अपनी परम्परा तथा स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन की प्रवृत्ति के अनुसार कमो-बेश रहा । बँगला में यह अक्षर सबसे ज्यादा रहा और उड़ में सबसे कम । फिर भी जो लोग हिन्दी-कविता की भाषा के मुहावले उड़ के चलतेपन की तारीफ़ करते नहीं सकते, उन्हें मीर, गालिय, दाग़ जैसे पुराने शायरों से थोड़ी देर के लिए फ़रसत लेकर इक्बाल और ख़ोश की प्रकृति, दर्शन और रोमैंटिक प्रेम की कविताओं की ओर भी मुलाहिजा करवाना चाहिए । इक्बाल की कविता से कुछ लाइनें ननूने के लिए दी जा रही हैं—

“वस्तये-रंगे-तज़मूसिन्न न हो मेरी जवां
जोए-इन्सां कौम हो मेरी, बतन मेरा जहां
बीदए-बातिन प राखे-नख्से-कुदरत हो अपां
हो शनासाये-फलक शमए-तज़मूसुल का घुमां
उकदए-अजदाद की काविश न तड़पाए मुझे
हुस्ने-इश्क-अंगेज हर शी में नजर आए मुझे ।”

कविता बेरफ़ बहुत ऊँची है, लेकिन कहाँ है इसमें पुराने शायरों की मुहावरे-दानी । इसमें साफ़ ही कोई शब्द हो जिसे पहले के शायरों ने इस्तेमाल न किया हो लेकिन उन्हीं को मिलाकर ‘वस्तये-रंगे-तज़मूसिन्न’, ‘बीदए-बातिन’, ‘शेखे-नख्से-कुदरत’, ‘शनासाये-फलक’, ‘शमये-तज़मूसुल का घुमां’, ‘उकदए-अजदाद’ वगैरह इत्तबाल ही इस्तेमाल कर सकते थे ।—एक रोमैंटिक शायर ही कर सकता है । ‘रोमैंटिक’ सस्ते ‘रुमानी’ अर्थ में नहीं, बल्कि ‘स्वच्छन्द कल्पना’ के समूचे दैन्य और व्यापक जीवन-दर्शन के अर्थ में ।

प्रसाद की भाषा भी इस स्वच्छन्दतावादी लहर का एक अंग है । इसलिए एक हद तक वह हिन्दी ही नहीं बल्कि समूचे भारतीय साहित्य के स्वच्छन्दतावादी दौर से जुड़ी हुई है । इसीलिए प्रसाद के पद-चयन में एक ओर बहुत दूर तक निराला, पंत और महादेवी के पद-चयन से साम्य है, तो दूसरी ओर प्रत्यक्ष रूप से रवीन्द्रनाथ के पद-चयन की मूलक है और परोक्ष रूप से गुजराती और मराठी के स्वच्छन्दतावादी कवियों के साथ-साधर्म्य है । इसी बात को आन्वय्य शुक्ल ने अपने टंक से कहा है कि संस्कृत की कोमल क्रांत पदावली का वैसा सुन्दर चयन बंग भाषा के कान्ता में हुआ है वैसा अन्य देशी भाषाओं के साहित्य में नहीं दिखाई पड़ता । उनके परिशीलन से पद-लालित्य की जो गूँज प्रसाद जी के मन में समाई वह बराबर बनी रही ।”

किन्तु यह साम्य एक हद तक ही है । प्रसाद की भाषा-शैली की अपनी विशेषताएँ

हैं जो उसे निराला, पंत और महादेवी की भाषा से अलग करती हैं। भाव-वैशिष्ट्य से भाषा-वैशिष्ट्य स्वाभाविक है। प्रसाद जी के पद-चयन के पीछे विशेष मनोवृत्ति भल होती है। यदि हिन्दी के इन चार प्रमुख कवियों की पदावली में मोटे तौर से एक बात को लेकर भेदक-रेखा खींची जाय तो पंत में 'वायवी' निराला में 'विराट' महादेवी में 'चटकीली' और प्रसाद में 'मधुर' पदावली का वाहुल्य मिलेगा। ये चारों विशेषतायें एक दृढ़ तक थोड़ी-बहुत सभी में हैं। जैसे, प्रसाद में 'वायवीपन' और 'विराटता' काफ़ी है; पंत-महादेवी में भी कहीं-कहीं 'विराटता' की झलक मिल जाती है; निराला में भी 'माधुर्य' और 'वायवीपन' कम नहीं है।

'मधु' या 'मधुर' प्रसाद का तत्कियाकलाम-सा है। आचार्य शुक्ल ने भी इसे लक्षित किया है। उन्होंने प्रसाद जी की प्रतिभा को 'मधुमयी' यों ही नहीं, साक्षात् भाव से कहा है और आगे चलकर उनकी सारी रहस्य-भावना को 'मधुचर्या' तक कह डाला है। जो हो प्रसाद जी भी बहुत-कुछ उस 'मधुमती-भूमिका' वाले मंडल के अंग थे जिसने कुछ दिनों तक 'रस-सिद्धान्त' को नई दिशा में मोड़ने का प्रयत्न किया। प्रसाद जी ने 'मधु' की आर्पण अर्थ में व्यापकता के साथ स्वीकार किया था। उनके सभी कल्पना-लोको और आदर्श-चित्रों के मूल में 'मधु' की मिठास है। प्रकृति का मनोरम रूप तो 'माधव' या मधुमास में ही उन्हें दिखाई पड़ता है, उनकी 'चोंदनी' पंत की तरह 'लघु परिमल के घन' या 'स्वप्निल शयन मुकुल'-सी 'अनुभूतिमात्र' नहीं बल्कि मधु से पूर्ण है। जब पहले-पहले प्रिय को उन्होंने देखा तो 'मधुराका मुस्क्याती थी'। 'कामायनी' में तो 'पुटके-पुटके मधु' की छटा है। उनके राष्ट्र की कल्पना भी 'मधुमय देश' की है।

यह आकस्मिक नहीं है और न एक शब्द को पकड़कर रामायणी कथावाचकों-का-सा चमत्कार-प्रदर्शन है। 'मधु' प्रसाद के आनन्दवादी जीवन-दर्शन का अविच्छिन्न कल्पना करना अंग है। जीवन की कटुता और झलना से बिभे हुए भावुक हृदय के लिए 'मधु' ही स्वाभाविक है। प्रतारणा और झलना का जैसा यथार्थ चित्र और उसमें उत्पन्न होने वाली जैसी व्यथा प्रसाद के साहित्य में मिलती है, वैसी किसी छायावादी कवि में नहीं। निराला में सुते संघर्षों और रुढ़ियों के प्रहारों का दर्द है, प्रसाद की तरह आत्मीयों की प्रतारणा का नहीं। यही कटुता मधुमय कल्पना और 'मधुर पदावली' की जननी है।

प्रसाद भी पदावली की दूसरी विशेषता है 'इन्द्रजाल'। प्रसाद प्रायः 'इन्द्रजाल', 'बादू', 'टोना', 'कुइक' आदि शब्दों का प्रयोग करते हैं। कविता में ही नहीं, कहानियों में भी इन शब्दों का वे निघड़क व्यवहार करते हैं। सृजनशील कल्पना के अनेक व्यापारों-में से ऐन्द्रजालिक रचना भी एक है। यह कौशल छायावादी कवियों में प्रसाद के अतिरिक्त पंत जी में सब से अधिक है। अंतर इतना ही है कि बादू की दुनिया और ऐन्द्रजालिक वातावरण खड़ा करने में प्रसाद अतीत के चित्रों का भी सहारा लेते हैं जबकि पंत केवल

बाल-रूपना की तरह वर्तमान पर ही ऊँची-से-ऊँची उड़ान भरते हैं। 'आकाशदीप' कहानी-संग्रह की अधिकांश कहानियों में यह जादूगरी देवी जा सकती है। 'कामायनी' में प्रलय के बाद देव-सृष्टि की मीठी याद तथा त्रिपुर-मिलन और कैलास की अतिमानवीय चित्रकारी इसी इन्द्रबाल का नमूना है। सामंतयुगीन वैभव की पुनः सृष्टि करके मायावी प्रभाव पैदा कर देना प्रसाद की पटावली की विशेषता है। कमी-कमी कंजर आदि जरायम-पेशा जातियों की स्वामी जिन्दगी से भी प्रसाद जी यह असर पैदा कर जाते हैं।

प्रसाद का यह 'इन्द्रबाल' पंत से इस मामले में भिन्न है कि पंत का इन्द्रबाल जहाँ अधिक वायवी, सूक्ष्म, धुँधला और अस्पष्ट है, वहाँ प्रसाद का इन्द्रबाल अधिक मांसल, स्पष्ट, इन्द्रिय-प्राप्त और ठोस है। कारण साफ़ है। प्रसाद की अनुभूतियों पंत के विनयीत प्रौढ़ मन की हैं और उनका सम्बन्ध ऐसे पुरुष से है जिसने छलकर यौवन के उपादानों का उपयोग किया है। इसलिए प्रसाद के ऐन्द्रबालिक चित्रों में भी स्पष्टता, मांसलता और ठोसपन है। फलतः इसकी सूक्ष्म पटावली भी आई है। यदि प्रसाद में अस्पष्टता भी आई है तो चित्रों में नहीं, बल्कि यौवन की अस्पष्ट अनुभूतियों का प्रतिबिम्ब बनकर। वयःसंधि की भ्रष्टा में 'लज्जा' सम्बन्धी अनुभूतियों तथा काम-पीड़ित मनु की आत्म-विस्मृति की पटावली ऐसी ही अस्पष्टता का सुन्दर उदाहरण है। एक नमूना—

“उन नृत्य-निषिद्ध निःशवासों की कितनी हूँ मोहमयी माया,
जिनसे समोर छनता छनता बनता हूँ प्राणों की छाया।
आकाश-राग्न है घूरित से यह सृष्टि गहन-सी होती हूँ ;
आलोक सभी मूच्छित सोते, यह आँख बकी-सी रोती हूँ।

X

X

X

धृतिघों में चुपके चुपके से कोई मधु घारा घोल रहा ;
इस नीरवता के परदे में लंसे कोई कुछ बोल रहा।”

शब्द बंदी हैं जो और लोग भी इस्तेमाल करते हैं लेकिन उनका संघटन मन पर जादू-सा कर जाता है। अनुभूति की पकड़ में पड़ते-पड़ते ही सब आ जाता है किन्तु अर्थ बहुतां के लिए कुछ अस्पष्ट हो सकता है। प्रसाद की यह अस्पष्टता ऐसी है जिसे 'कहते न बने सद्ते ही बने, मन ही मन पोर निरोधे करे।’

प्रसाद के शब्दकोश में सभी जायावादी कवियों की अपेक्षा आंगिक चेष्टाओं और प्रणय-लीलाओं सम्बन्धी पटावली अधिक मिलती है। विघ्नन, सम्भार, मीढ़ा, अक्षरदर्शन, नर्ममय उपचार आदि न जाने कितने क्रिया-व्यापार उनके यहाँ शब्दों में चित्रित हो उठे हैं। नारी की निम्न चेष्टाओं या सूक्ष्म अंकन करने में प्रसाद जी ने अद्भुत पर्यवेक्ष्य शक्ति का परिचय दिया है। इसी तरह नाट्य और संगीत सम्बन्धी

उपादानों और पारिभाषिक शब्दों को उपमा की तरह व्यवहृत करने में भी प्रसाद जी की रुचि अधिक देखी जाती है। इन क्षेत्र में निराला ही प्रसाद के निरुद्ध पड़े हो सकते हैं। मोह, मूर्च्छना, विपत्ती आदि तो उनके यहाँ आम बात है; वहाँ फलकें भी झुलती हैं तो 'अपनिका' की तरह और मनु अपने को 'अथम पात्र-मय-नग विर्षम' अनुभव करते हैं।

प्रसंगगर्भत्व प्रसाद की पदावली का विशेष तत्त्व है। जैसे तो प्राचीन आर्ष-काव्यों में प्रयुक्त शब्दों का जीर्णोद्धार निराला, पंत और महादेवी ने भी किया, लेकिन प्रसाद ने संभवतः सबसे अधिक किया। उनके नाटकों ने तो प्राचीन सामंतयुगीन सामाजिक जीवन के उपादानों का जीर्णोद्धार किया ही, उनकी कविताओं और कहानियों में भी अनेक प्रसंगगर्भी शब्दों के द्वारा 'रमृत्यामाग वरुणा' को जाग्रत करने में योग दिया। उदगीध, सविता, कंतु, पुष्पलावी, मंगलस्त्रीश, भूमा, अर्चि, चपह, स्पर्शशालियों को कलमें, सौदामिनि धंधि, कादम्बिनी, दिग्दाह, शिला-संधि, वात्स्या, मज्जा, बन्धा, कुल्या, शैलेय, अगव, प्रालेय, अलक, कषरी, रचनाभि, चमर, अलम्बुषा आदि अनेक शब्द विविध अनुपंगो से अनुस्यूत हैं। यदि कदां अकेले प्रसाद जी के ही शब्दों का एक कोश बनाया जाय तो हिन्दी शब्दकोश में उनकी अमूल्य देन का ठीक-ठीक मूल्यांकन हो सके। निराला की तरह प्रसाद जी ने नये-नये शब्द नहीं गढ़े बल्कि उन्होंने पुराने प्रचलन-रुद्ध शब्दों को गतिशीलता प्रदान की।

कुल मिलाकर प्रसाद जी की पदावली के विषय में यह निःसन्देह कहा जा सकता है कि उससे हिन्दी भाषा समृद्ध हुई है। कुछ लोगों का यह अनुमान है कि वे मोहबरा यों ही कुछ भुतिरंजक और नाटानुकृत मधुर शब्दों को एकत्र कर देते थे जिससे कोई न कोई अर्थ निकल ही आता था। यह नितान्त भ्रम है। प्रसाद जी की आरम्भिक रचनाओं में यह प्रवृत्ति थोड़ी-बहुत हो सकती है किन्तु सतर्क कवि और लेखक प्रसाद ॥ यह अंध-मोह कहीं नहीं मिलता। उनके पद-चयन में क्रमिक विकास स्पष्ट रूप से लक्षित किया जा सकता है। 'वज्रुवाहन' और 'उर्वशी' आदि मध्य-संदेहों में 'आकाशदीप' तक का विकास चंडीप्रसाद 'हृदयेश' से ठेठ छायावादी 'प्रसाद' तक का विकास है। इसके बाद 'सालवती' तक जाते-जाते माया की अलंकृति वास्तविकता के अधिक निकट तथा यथार्थ से धुल उठती है। विकास की यह सोपान-पंक्ति नाटक और कविता में भी देखी जा सकती है।

अलंकृति-विधान भी पदावली से ही जुड़ा हुआ है। मोटे तौर से इस विषय में इतना ही कहा जा सकता है कि 'आँख' तक प्रसाद पुराने ढंग के ही अलंकारों से लदे दिखाई पड़ते हैं और आगे भी वे सभी छायावादी कवियों से अधिक परिपाटी-विहित पाये जाते हैं।

लेकिन पदावली तो वाक्य की एकावली की एक मनका है। इसीलिए वाक्य-

विन्यास को ही भाषा की इकाई माना जाता है। शैली की विरोधना वाक्यों की मंगिमा में ही देखी जा सकती है। जैसा कि प्रसाद ने स्वयं कहा है, समीप के शब्द भी उस शब्द-विशेष का नवीन अर्थ धोतन करने में सहायक होते हैं। शब्द का वास्तविक अर्थ वाक्य की गति में ध्वनित होता है।

जब प्रसाद के वाक्य-गठन पर विचार करने चलते हैं तो छायावादी कवियों के बारे में कहा हुआ यह कथन याद आता है कि वे वाक्य नहीं, शब्द लिखते थे। निःसन्देह छायावादी कवियों ने खड़ीबोली को कोमल काव्य के अनुकूल बनाने के लिए क्रियापदों का बहिष्कार किया। पंत जी ने तो 'है' को दो खोंगों वाला कनक-मृग घोषित करके अपनी पंचवटी के पास फटकने तक न दिया। संयुक्त क्रियाओं की रोकथाम तो और भी हुई। क्रिया-पदों का काम कृदन्तव्य विरोधियों से लिया जाने लगा। 'है' और 'या' को वाक्य में अन्तर्मुक्त मान लेने की प्रथा-सी चला दी गई। यह कार्य सभी छायावादियों ने किया। प्रसाद लिखते हैं—

“मधुर विधान्त और एकान्त-
जगत का सुलभा हुआ रहस्य
एक कण्ठामय सुन्दर मौन
और संवत्स मन का आलस्य।”

इसमें खड़ीबोली की सरसराहट तो बरूर दूर हुई लेकिन उसके साथ उसकी जीवंतता भी चली गई। क्रिया-पदों के साथ उसको क्रियाशीलता भी जाती रही। वह बोलचाल से दूर हो गई। वह गद्य से ही नहीं जीवन से भी दूर जा पड़ी। इस पर वैपाकरणों की फुड़न उचित थी। कहना न होगा कि इस रोमैटिक दौर में भी वाक्य-गठन की दृष्टि से उर्दू कविता ने बोल-बाल के गद्य का दामन न छोड़ा। खच कहें तो खड़ी-बोली की कविता का भाषा की दृष्टि से स्वभाविक विकास उर्दू शायरी में ही मिलता है।

इस निष्क्रिय वाक्य-रचना की बीमारी हुआतूत से गद्य के दायरे में भी पहुँची। वहाँ क्रिया के अभाव में कृदन्तों ने 'काङ्क्षरी' के वाक्य-विन्यास का छोटा-मोटा उपनिवेश बना दिया। निराशा का 'वर्तमान धर्म' निबन्ध ऐसी ही भाषा के कारण 'साहित्यिक सन्निपात' कहा गया। पंत के 'पल्लव' के 'प्रवेश' में भी इस शैली के नमूने काफ़ी मिल सकते हैं। प्रसाद के 'उर्वशी', 'वधू वादन' आदि गद्य-पद्यों में इनकी बहार है—

“यों ही पद-संचालन करते तथा चन्द्रिका में चमकून चमकीली मंजु मुवित प्रसुल्ल पुष्पावली पर दृष्टिपात करते हुए सुबक पाँचक मालाकार के बजाये स्थान पर गव दहन और रहन उधारकर संप्यावन्दन के लिए सरोवर के नुनन तीर पर गत।”

ऐसे महावाक्य उन उदाहरणों की याद दिलाते हैं जिनमें एक ही वाक्य में आठों कारकों का प्रयोग दिखावा जाता है; लेकिन यहाँ तो पूर्वकालिक, वर्तमान शब्द आदि

न जाने कितने प्रयोगों को एक ही वाक्य में जोत दिया गया है; भले ही उसे पढ़ते-पढ़ते पाठक का दम टूट जाय। लेकिन धीरे-धीरे प्रसाद जी में संस्कृत वाक्य-रचना की यह प्रवृत्ति कम हो गई। समागों में भी आरम्भ की 'क्रोडिल-कण्ड-विनिर्गत-काकली' क्षिप्र और क्षिन्न हुई। फिर भी संस्कृत वाक्य-रचना का जितना प्रभाव प्रसाद पर है उतना गिराला के आलोचनात्मक निबन्धों को छोड़कर और किसी छायावादी कवि-लेखक में नहीं मिलता। महादेवी की चक्करदार तथा द्राविड़ प्राणायाम वाली वाक्य रचना कुछ इससे भिन्न है। उसमें नैय्यायिकों की उस सतर्कता की झलक है जो वाक्य को जगह-जगह मोड़कर स्वरूपात्मक गुमही बना देती है।

फिर भी अपूर्ण वाक्य लिखने की जैमी कुटेब प्रसाद जी ने दिखाई वैसी अन्यत्र दुर्लभ है, विशेषतः कविता में। उनकी प्रौढ़तम कृति 'कामायनी' में भी इसके नमूने भरे पड़े हैं। जैसे—

१. मनन करावेगी तू कितना ? उस निश्चित जाति का जीव।

२. कर रहा वंचित कहीं न त्याग तुम्हें, मन में धर सुन्दर वेश।

पहले उदाहरण में कर्ता-क्रिया दोनों शायब और दूसरे में सहायक-क्रिया ही नदारद। या तो कहीं 'हो' छूट गया है या 'तो'। 'त्याग तुम्हें' कहीं वंचित न कर रहा हो' अथवा 'त्याग तुम्हें' कहीं वंचित तो नहीं कर रहा है।

अन्तर प्रसाद लम्बे वाक्य लिख जाते हैं लेकिन दो वाक्यों को जोड़ते समय पूर्वापर में काल-सम्बन्ध बैठाने भूल जाते हैं। जैसे—

१. था व्यक्ति सोचता आलस में, चेतना सजग रहती बूहरी।

२. करका प्रन्दन करती गिरती भीर कुचलना था उसका।

इसी तरह जहाँ 'हो सनता था' लिखने की जरूरत है वहाँ केवल 'हो सकता' से ही वे काम चलता करते हैं। 'था' के अर्थ में 'रहा' प्रयोग भी कामायनी में बहुत है। साधारण बोल-चाल में 'हम आएं रहे', 'हम गए रहे' आदि प्रयोगों की तरह वे प्रयोग भी अशुद्ध माने जायेंगे। 'चल' और 'जा' दो धातुओं से संयुक्त क्रिया बनाते समय प्रसाद प्रायः 'चल जा', 'चल जाता', 'चल गई' आदि का निघड्क प्रयोग करते हैं जब कि वहाँ 'चली जा', 'चली जाती' और 'चली गई' होना चाहिए।

एसे ही लुंच-पुंच वाक्यों के कारण प्रसाद के काव्य में अस्पष्टता की शिकायत प्रायः सुनने में आती है। कामायनी से ही उदाहरण लें—

१. उसभन प्राणों के धारों की सुलभन का समझूँ भान तुम्हें।

२. धवगुंठन होता आँखों का भासोक रूप बनता जितना।

३. हो चकित निकल आई सहसा जो अपने प्राची के घर से।

उस नवल चन्द्रिका से पिछले जो भानस को सहरो पर से ॥”

अन्य की यह कठिनाई कभी-कभी 'दूरान्वय' के कारण भी होती है—

"उद्बुद्ध सितित्त की श्याम छुटा इस उचित शुक की छाया में;

ऊँचा सा कौन रहस्य लिये सोती किरनों की काया में।"

'छटा' कर्ता को क्रिया 'सोती' कितने चक्कर के बाद मिलती है। ऐसी गड़बड़ी बहुत कुछ विराम-चिह्नों के भ्रान्त-प्रयोग के कारण भी हुई है।

'परिभाषक की प्रज्ञा' में अपने रंस्मरणों के बीच भी शान्तिप्रिय द्विवेदी ने प्रसाद की भाषा के विषय में जो यह तथ्य लादित किया है, वह बहुत-कुछ ठीक है कि 'प्रसाद' की का गद्य विष्टुल्ल और ऊबड़-खाबड़ था। उन्होंने भाषा का अभ्यास नहीं किया था, भाव के आवेग में उनके वाक्य प्रायः लुपट-मुपट शिलाखण्डों की तरह छुड़कते रहते थे।

इतना होते हुए भी प्रसाद रुचिर गद्य के शिल्पी थे। भूषामरी उनके यहाँ कहीं न मिलेगी। सर्वत्र उनकी शैली में एक प्रकार की अमिजात गरिमा मिलती है। तनिक भी ओझापन यहाँ नहीं है। उनकी स्थापना में सुंगता और वैभव है, जो विरोध और खण्डन में भी भव्यता और ऊर्जस्विता। स्वच्छता उतनी नहीं जितनी उज्ज्वलता है। प्रायः लोगों ने उनके 'प्रसाद' नाम का लाभ उठाकर उनकी शैली में प्रसाद-गुण बजलाया है, लेकिन यह कथावाचकी चमत्कार की अपेक्षा और कुछ नहीं है। प्रसाद की भाषा उतनी प्रसन्न और विरद नहीं है जितनी 'प्रसाद' गुण के लिए होनी चाहिए। लालित्य उनके यहाँ अवरुध है; यणों की भास्वरता भी है; पदों के अनुरणन में हल्की मिठास से भरी मंजुल गूँज भी सुनाई पड़ती है। लेकिन सर्वत्र एक रस मध्ययुगीन मंथरता-सी है; क्षिप्रता बहुत कम है। उनमें निराला की भाषा-शैली की तरह विविधता नहीं है; नाटक, कहानी और उपन्यास सर्वत्र पात्रों की भाषा एक-सी है। हर जगह एक ही जवान चलती है और वह प्रनाद की है। लेकिन भाषा के इस सिके पर प्रनाद के अपने व्यक्तित्व की इतनी गहरी छाप है कि उसे कोई अपने नाम से चलाते हुए तुरन्त पकड़ जायगा। कुल मिलाकर प्रसाद की भाषा-शैली में रचनात्मक संभावनाएँ न्यूनतम हैं। इसीलिए यह निर्देश गई। 'रचनात्मक संभावना' तो उस युग के एक ही साहित्यकार की भाषा में थी और वे थे प्रेमचंद।

प्रसाद और हिन्दी-साहित्य में नया यथार्थवाद

[रामविलास शर्मा]

अप्रैल १९३७ में 'हंस' में प्रसाद जी का एक लेख छपा है—'आदर्शवाद और यथार्थवाद'। इसका पहला ही वाक्य है—“हिन्दी के वर्तमान युग की दो प्रधान प्रवृत्तियाँ हैं जिन्हें छायावाद और यथार्थवाद कहते हैं।”

प्रेमचन्द को संसार छोड़े अभी एक साल पूरा न हुआ था।

प्रसाद का दूसरा उपन्यास 'तितली' चार साल पहले छप चुका था। 'तितली' के प्रकाशित होने से कुछ पहले निराला 'देवी' और 'चतुरी चमार' की सृष्टि कर चुके थे। छायावादी कवियों की इन नई कृतियों के प्रकाश में आने के बाद 'गोदात' जनता के सामने आया।

सन् '३० के बाद हिन्दी-साहित्य के विकास-क्रम में जो परिवर्तन हो रहे थे, उन्हें समझने के लिए प्रसाद और निराला की इन कृतियों की प्रकाशन-तिथि याद रखनी चाहिए। उस समय प्रगतिशील लेखक संघ का जन्म न हुआ था; उस समय गांधीवाद की चुनौती देने के लिए कोई विरोधी विचारधारा सामने न आई थी। लेकिन इन दो प्रमुख छायावादी कवियों ने हिन्दी-साहित्य को एक नई दिशा में मोड़ना आरम्भ कर दिया था और यह दिशा एक नये यथार्थवाद की थी।

यह नया यथार्थवाद अज्ञात कुलशील न था; उसकी अपनी एक परम्परा थी। प्रसाद ने उसका सम्बन्ध भारतेन्दु युग के साथ राष्ट्रीय जागरण से जोड़ा था। उन्होंने अपने उन्नीसवाँ में लिखा था—“श्री हरिश्चन्द्र ने राष्ट्रीय वेदना के साथ ही जीवन के यथार्थ रूप का भी चित्रण आरम्भ किया था।” और—“यद्यपि हिन्दी में पौराणिक युग की भी पुनरावृत्ति हुई और साहित्य की समृद्धि के लिए उसके लेखकों ने नवीन आदर्शों से भी उसे सजाना आरम्भ किया, किन्तु श्री हरिश्चन्द्र का आरम्भ किया हुआ यथार्थवाद भी पल्लवित होता रहा।”

प्रसाद भारतेन्दु हरिश्चन्द्र को ही हिन्दी-साहित्य में नये यथार्थवाद का सूत्रपात करने वाला समझते थे। सन् '३० के बाद प्रसाद और निराला ने 'तितली', 'देवी', 'चतुरी चमार' आदि रचनाओं में त्रिस यथार्थवाद को प्रतिष्ठित किया, वह भारतेन्दु युग से चली आती हुई स्वाधीनता-प्रेमी साहित्य-परम्परा का अगला विकास था।

नये यथार्थवाद की विशेषताएँ बताते हुए प्रसाद ने लिखा था—“यथार्थवाद की

विशेषताओं में प्रधान है लघुता की और साहित्यिक दृष्टिपात।”

लेकिन साहित्य में रावकुमारों को नायक बनाने के बढते लघुता की तरफ़ निगाह क्यों उठी ? प्रसाद ने अपने निबन्ध में दिखलाया है कि यह नया यथार्थवाद सामन्तों के रोवटाव और धर्म के आडम्बर को भेदकर साहित्य में जनसाधारण की प्रतिष्ठा कर रहा था।

उन्होंने लिखा था—“भारतीय नरेशों की उपस्थिति भारत के साम्राज्य की वचा नहीं सकी। फलतः उनकी वास्तविक सत्ता में अविश्वास होना सकारण था। धार्मिक प्रवचनों ने पतन में और विवेक दम्भपूर्ण आडम्बरों ने अपराधों में कोई रुकावट नहीं डाली। तब राजसत्ता कृत्रिम और धार्मिक महत्त्व व्यर्थ हो गया और साधारण मनुष्य जिसे पहले लोग अकिंचन समझते थे वही छुद्रता में महान् दिग्नलार्ह पड़ने लगा। उस व्यापक दुःख संवर्धित मानवता को स्पर्श करने वाला साहित्य यथार्थवादी बन जाता है। इस यथार्थवादिता में अमाव, पतन और बेदना के अंश प्रचुरता से होते हैं।”

प्रसाद ने मानो इन्हीं वाक्यों को चित्रमय रूप देने के लिए ‘तितली’ की रचना की थी। ‘तितली’ एक अकिंचन नारी है जिसकी सम्पत्ति छिन गई है, पति जेल चला गया है, गाँव के लोग उसे फलंकिनी कहकर उसके विरुद्ध प्रचार करते हैं लेकिन वह अकिंचन अपनी लघुता से ज़मींदार, पुलिस, कचहरी, कानून को क़ौम के सामने अडिग रहती है। तितली हिन्दी कथा-साहित्य की एक वीर नारी है। वह प्रेमचन्द की सुमन और धनिया जैसी स्वावलम्बी और दृढ़ चरित्र वाली नारियों में है। नये यथार्थवाद की वह एक मध्य प्रतिमा है।

और मानों यह दिखाने के लिए कि धार्मिक प्रवचनों ने पतन में कोई रुकावट नहीं डाली, उन्होंने ‘तितली’ में सुदखोर महन्त का चित्र खींचा है जो अपनी शोषण-कला पर धर्म की रामनामी उमी कौशल से डालता है जिस कौशल से ‘कर्मभूमि’ का महन्त। इसके सिवा वह बिलामी भी है, बेइयाँ हो नहीं; कुलबधुओं पर भी हाथ उठाते उन्हें लज्जा नहीं आती।

‘तितली’ का मधुबन ‘प्रेमाश्रम’ के यलरात्र और ‘कर्मभूमि’ के लड़ाकू कितानों का प्रतिनिधि है। उसकी वीरता, स्वाभिमान, निःस्वार्थ पर-सेवा आदि गुण उसे कथा-साहित्य का अनुपम पात्र बना देते हैं। मधुबन में कोई अवगुण है तो वह कि वह निष्क्रिय नहीं है, भाग्यवादी नहीं है, उसके कष्ट सहने की सीमा है, वह सीमा पार होते ही उलट कर हमला करने के लिए तैयार हो जाता है।

मधुबन और तितली—स्वाभिमान और अपनी भूमि के लिए दृढ़ता से लड़ने वाले हिन्दू प्रदेश के वीर किसान हैं। प्रसाद ने जनता के नैतिक गुण उनमें चमत्कारी ढंग से व्यक्त किये हैं। हिन्दुस्तानी किसान के हृदय में अन्याय देखकर लाठी उठा लेने की जो स्वामादिक लालसा है, उसे मधुबन में गानार कर दिया है।

सन् १२० के बाद 'तितली', 'देवी', 'चतुर्थी चमार' का प्रकाशन कोई आकस्मिक घटना नहीं थी। गुलामी की चक्री में पिसते-पिसते हिन्दुस्तानी जनता का जीवन भार-स्वरूप हो गया था। सन् १२० के आन्दोलन ने उसके जीवन में कोई परिवर्तन न किया, गुलामी का जुआ उतार फेंकने के लिए कांग्रेस का बताया हुआ रास्ता त्रेकार साबित हो रहा था। इसलिए हिन्दी के समर्थ कलाकार साहित्य में ऐसे पात्रों की सृष्टि कर रहे थे जो पुराना रास्ता छोड़कर बाहुबल का भरोसा करना सीख रहे थे। नया यथार्थवाद इस नये इन्सान को चित्रित करता था, जो भ्राम्य के बदले अपना भरोसा करता था, जो धर्म के आडम्बर के भीतर उसके असली स्वार्थ को पहचान लेता था, जो सामाजिक रुढ़ियों को रौंदता हुआ सच्चे मानव-प्रेम को जीवन का आदर्श मानता था।

प्रसाद ने 'तितली' में प्रेमचन्द की तरह महन्तों के धर्म, जमींदारों के श्रमत्याचार, नौकरशाही, पुलिस और कानून की हकीकत जाहिर कर दी हैं। 'तितली' एक सुन्दर कलापूर्ण उपन्यास ही नहीं है, वह जनता को शिक्षित करने का अपूर्व ग्रन्थ भी है। इसी उपन्यास में प्रसाद ने दिखाया है कि मुठ्ठी भर आदमी लाखों आदमियों का शोषण विलापन में भी करते हैं। उनकी स्वाभाविक सहानुभूति ब्रिटेन में पीढ़ियों के साथ है।

प्रसाद ने जमींदार इन्द्रदेव को वैराग्य लेते दिखाया है लेकिन तितली को उससे कोई लाभ नहीं होता। उसका बेटा मोहन उपन्यास के अन्त में अपने पुराने घर और जमीन के लिए लड़ने की तैयारी करता हुआ दिखाई देता है। 'तितली' में प्रसाद ने दिखाया है कि जब तक किसान जमीन का मालिक नहीं होता तब तक ग्राम-सुधार की सब योजनाएँ व्यर्थ होंगी।

ग्राम-सुधार योजनावालों से तितली कहती है—“जमींदार साहब के रहते वह सब कुछ नहीं हो सकेगा। सरकार कुछ कर नहीं सकती। उन्हें अपने स्वार्थ के लिए किसानों में कलह करानी पड़ेगी। अभी-अभी देखिये न, घूर के लिए मुकदमा हाईकोर्ट में लड़ रहा है। तहसीलदार को कुछ मिला। उसने वहाँ के एक किसान को उमाड़कर घुरान फेंकने के लिए मारपीट करा दी। वह घूर फेंकना बन्द कराकर उस टुकड़े को नजराना लेकर दूसरे के साथ बगोबस्त करना चाहता है। यदि आप लोग पास्तविक सुधार करना चाहते हो तो खेतों के टुकड़ों को निश्चित रूप में बाँट दीजिये और सरकार उन पर मालगुजारी लिया करे।”

इस पर त्यागी जमींदार ने कहा—“अरे, मैं तो अब जमींदार नहीं हूँ।”

तितली ने हँसते ही जवाब दिया—“हाँ, आप जमींदार नहीं हैं तो क्या, आपने त्याग किया होगा। किन्तु उससे किसानों को तो लाभ नहीं हुआ।”

तितली के मुँह से यह कटु टिप्पणी कराके प्रसाद ने जमींदारों के त्याग को व्यर्थ साबित कर दिया। मानों भूमिदान पर वह सन १२४ ही में अपनी सम्मति लिख गये थे।

ग्रामसुधारक कहते हैं—“किन्तु तुम तो ऐमा स्वप्न देख रही हो जिसमें आँखें धुलने की बेर है।”

तितली जवाब देती है—“यह ठीक है कि मरने वाले को कोई जिला नहीं सकता पर उसे जिलाना ही हो, तो कहीं अमृत खोजने के लिए जाना पड़ेगा।”

यानी जमीन किसान को मिलनी ही चाहिए। भूमि-समस्या हल किये बिना ग्राम-सुधार मृत शरीर में संजीवनी नहीं डाल सकते।

तितली में गंगा के कछार, वन्य के उत्सव, महन्तों के अत्याचार, कलकत्ते में रिक्शा खींचने वाले का जीवन मनुस्मृति सुनाकर व्याख्यान देने वाले धीरे की धूर्त लीला, महादूतों की पशुमुख्य जीवन बिताने पर बाध्य करने वाली व्यसथा, जगह-जगह व्यंग्य और हास्य की अद्भुत छत्र प्रसाद को नये यथार्थवाद के एक महत्त्वपूर्ण चितरे के रूप में प्रस्तुत करते हैं। उन्होंने जिस लघुता की ओर दृष्टिपात करने की बात कही थी, उसके महत्त्व को उन्होंने सरल ढंग से व्यक्त किया है।

कथा-साहित्य में जनसाधारण की प्रतिष्ठा के काम को प्रसाद ने और आगे बढ़ाया। भारतेन्दु और प्रेमचन्द की परम्परा और चलती हुई। प्रतिक्रियावाद खूब शोर मचा रहा है।—धर्म गया, अहिंसा गई, भारतीय संस्कृति का सत्यानाश हो गया लेकिन प्रसाद के मधुवन ने स्वत्व-रक्षा का प्रण कर लिया है, उसे कौन रोक सकता है! और उसके साथ जो तितली है बजू की बनी है, जिस में नियति को भी चुनौती देने का साहस है।

प्रेमचन्द, प्रसाद और निराला ने कथा-साहित्य में नये यथार्थवाद को प्रतिष्ठित किया। यह यथार्थवाद भारतीय जनता के संघर्ष को चित्रित करता है, उसे संघर्ष की प्रेरणा देता है, अपने शत्रुओं को पहचानने की निगाह देता है। भारत की जनता उन दिनों से आज और भी प्रस्त है जब ‘तितली’, ‘देवी’, ‘चतुरी चमार’, और ‘गोदान’ रचे गये थे। इसीलिए प्रेमचन्द-प्रसाद-निराला के शुरू किये हुए यथार्थवाद की ऐतिहासिक अनिवार्यता अभी समाप्त नहीं हुई। इसीलिए तमाम भ्रमबाल फैलाने के बावजूद हिन्दी-कथा-साहित्य तितली और गोदान की परम्परा को आगे बढ़ा रहा है और तब तक बढ़ायेगा जब तक मधुवन, तितली, होरी, चतुरी और उन जैसे करोड़ों मानव अपनी घरी पर खड़े होकर स्वाधीनता से सोच न लेंगे।

धर्म, अहिंसा और भारतीय संस्कृति की दुहाई जनता को रोकने में असमर्थ हो रही है। इसीलिए दुहाई देने वालों का कोलाहल बढ़ रहा है। फिर भी जनता एक-हीकर आगे बढ़ने को तैयार हो रही है।

प्रसाद का गीति-काव्य

[रामेश्वर ताल लण्डेनवाल]

‘प्रसाद’ की गीत-सृष्टि पर विचार करने से पूर्व ‘गीत’ नामक विशिष्ट कोटि की एक सूक्ष्म साहित्यिक रचना के स्वरूप का संक्षिप्त विश्लेषण करना कुछ उपयोगी होगा।

स्थूल दृष्टि से छंदोबद्ध रचना में भावात्मकता, अन्यानुपास, छन्द-विधान आदि गुणों की समानता के कारण गीत भी कविता के ही अन्तर्गत रखा जाता है किन्तु विचार करने पर वह अपने कुछ विशिष्ट गुणों के कारण कविता से सदा ही पृथक् किया जा सकता है। यद्यपि कविता अपने मूल व परिष्कृत रूप में अनुभूति-प्रधान रचना है फिर भी वह विषयामुल्ल (Objective) ही अधिक रहती है। इसीलिए उसमें व्याख्यात्मक, पौष्टिकता, विस्तार, विध्यात्मकता और तथ्य-निरूपण आदि का कुछ-न-कुछ अवकाश बना ही रहता है। प्रसिद्ध अंग्रेज समालोचक मैथ्यू आर्नल्ड (Matthew Arnold) ने ‘कविता जीवन की समालोचना है।’ (Poetry is the criticism of life) कहकर मानों इसी बात की ओर संकेत कर दिया है। किन्तु गीत एक अपेक्षाकृत अधिक अनुभूतिनिष्ठ (Subjective) आत्मसंवेदनात्मक व सूक्ष्म रचना है। उसमें विषय या तो निमित्तमात्र होता है या होता ही नहीं। गीतों के बितने प्रकार होते हैं उनमें से कुछ प्रकार के गीत अपनी गेयता के कारण गीत मले ही कहलायें किन्तु विषयप्रधानता, वर्णनात्मकता, व्याख्या आदि के कारण उनमें अवश्य ही उन तत्त्वों का अभाव होता है जो गीत में समाविष्ट होकर उसके मार्मिक प्रभाव को हृदय के गूढतम स्तरों तक पहुँचने में समर्थ होते हैं। यह बात दूसरी है कि लोक-हृदय या किसी सामयिक चर्चा का प्रतिनिधित्व करने के कारण वे जनता में व्यापक प्रचार पा जाते हैं। संभवतः इसी व्यापकता के कारण ही ये भी लोक-गीत कहे गये हैं। इसके विपरीत वे कवितार्थ, भाँ, जो लम्बी व विश्लेषणात्मक मले ही हों, गीति-काव्यों के तत्त्वों से सम्पन्न होने के कारण गीति-काव्य ही कहलायेंगे—जैसे कालिदास का ‘मेघदूत’, जयदेव का ‘गीत गोविन्द’ और प्रसाद का ‘श्राव’ आदि। अनिप्राय यह कि कविता एक विषय-प्रधान ही रचना है और गीत शुद्ध अनुभूति-प्रधान। गीत का प्रमुख लक्षण उसकी संज्ञेतात्मकता, प्रतीकत्व, ध्वन्यात्मकता (Suggestiveness), अनुभूति की सूक्ष्मता व कोमलता, लाघव तथा अन्विति आदि हैं। कोमल-काय शुद्ध गीत कविता की व्याख्यात्मकता या विषय-विवेचना का भार उठाने में समर्थक

नहीं होता। गीत-वर्ग में गीत व प्रगीत का भी आगे और अन्तर किया गया है। गेय मुक्तक, अपनी व्यंजना में जब समस्त मानव-हृदय का प्रतिनिधित्व या समर्थन प्राप्त कर लेता है, गीत कहलाता है। किन्तु यदि वह व्यक्तिगत अनुभूति का वैचित्र्य या बैलक्षण्य मात्र ही प्रकट करके रह जाता है तो प्रगीत कहलाने लगता है।

गीत-रचना का कोई एक निश्चित तंत्र (Technique) या विधि-विधान नहीं है। भावोन्मूलन की सहज-स्वभाविकता, निरङ्कुलता, तीव्रता व गम्भीरता तथा उसकी मार्मिक अभिव्यक्ति ही बहुत-कुछ उसके स्वरूप को निर्धारित कर देती है। उसकी सफलता का यदि कोई निर्णायक हो सकता है तो यही कि वह अनायास ही हमारे अस्तित्व को झकड़ कर दे, हृदय के गम्भीरतम स्तरों में निवास करने वाली वृत्तियों को जाग्रत करके उन्हें तुष्ट, पुष्ट व स्वस्थ करदे, आन्तरिक विषाद व क्लेशों का प्रक्षालन कर दे, हमारी चेतना को प्रबुद्ध करके उसे प्रकाश स्नान करा दे तथा कुछ क्षणों के लिए हमारी अन्तः-सत्ता को रस से सराबोर कर दे।

गीत कई प्रकार के हो सकते हैं। बा० सुज्ञाचाराय जी ने चतुर्दशपदी, सम्बन्ध-गीत, शोकगीत, व्यंग्यगीत, विचारात्मक गीत, उपदेशात्मक गीत आदि भेद करते हुए आध्यात्म-वाद-रहस्यवाद में प्रकृति-सम्बन्धी, आध्यात्मिक विरह-मिलन सम्बन्धी, गांधीवाद से प्रभावित राष्ट्रीय गीत व लौकिक प्रेमगीत का अस्तित्व माना है। श्री कन्दर्गलाल सहल ने अपने 'आलोचना के पथ पर' नामक ग्रन्थ में गीत के धर्ममूलक, स्वदेश-प्रेममूलक, प्रेममूलक, प्रकृतिमूलक, चतुर्दशपदी, स्तनगीत, दर्शनमूलक, शोक-गीति व मनु गीत आदि भेदों का उल्लेख किया है। संक्षेप में ये सब भेद मोटे तौर पर इन वर्गों में रखे जा सकते हैं—वीर-गीत, दार्शनिक गीत, शोक-गीत, देश-प्रेम के गीत, प्रकृति-विवेक गीत, भक्ति-गीत व प्रेम-गीत। गीत-रूप व विषय-भेद की दृष्टि से इनका मनचाहा विस्तार किया जा सकता है। वीर-गीतों में वीरपूजा की भावना में वीरों की प्रशंसा होती है। दार्शनिक गीतों में प्रपञ्चात्मक जगत् व संपूर्ण जीवन के पात-प्रतिपातों से उत्पन्न सुख-दुःखमूलक बहुमुख अनुभवों की शृंखला में प्राप्त गम्भीर जीवन-तत्त्वों का रागात्मक अभिव्यंजन होता है। शोक-गीतों में अपने प्रियजन के नाश अथवा अनिष्ट-प्राप्ति पर उत्पन्न भावावेग का कथन निरूपण होता है। देश-प्रेम के गीतों में अपनी मातृभूमि के प्रति या उसकी रूप-माधुरी का पावन ध्यान मुखरित हो उठता है। प्रकृतिविवेक गीतों में प्रकृति के चित्र अंकित किये जाते हैं और प्रकृति-दर्शन में हृदय से जो मुक्ति की आनन्द-तरंग उमड़ती है, उसका अभिव्यंजन होता है। भक्ति-गीतों में अपने आराध्य देवता के प्रति स्थापित पावन प्रेम-सम्बन्धी को पञ्चांगिक मारयात उमड़ पड़ती है। प्रेम-गीतों से प्रणवीजनों के द्वारा अनुभूत विरह-मिलन की मर्ममुर अनुभूतियों का निरूपण होता है। गीतों का यह भेद ही साहित्य में सर्वाधिक ध्यानक रहता है।

सृजन-प्रेरणा या कामवृत्ति सृष्टि की मूल प्रेरणा है जो मानव-हृदय की भित्तियों में अनादि वासना के रूप में विद्यमान है। एकोहं बहुस्याम् तथा 'स एकाग्रः'। आदि उपनिषद् की उक्तियों में निराकार ब्रह्म को इसी भावना की मूल प्रेरणा से सगुण रूप प्रदान कर सृष्टि की आनन्दमूलकता प्रतिपादित की है। यही परिष्कृत कामवृत्ति जो हमें 'रसो वै सः' की अनुभूति कराती है, हमारे जीवन के सुखात्मक व दुःखात्मक सभी क्रिया-कलापों के मूल में है और जो प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप में सदा उनका नियमन या संचालन कर रही है। इसी वृत्ति को हम साहित्य में रतिभाव कहते हैं। यह भाव अपने मूल रूप में बड़ा ही परिष्कृत व उदात्त है और हृदय को शृंगार की सर्वोच्च अवस्था अथवा रस में निमग्न कर आनन्दानुभव कराता है। यह रतिभाव हृदय की सत्ता के मूल में है अतः इसका क्षेत्र मानव-जीवन में सबसे व्यापक है। यही रति हमारे प्रणय सम्बन्ध, ईश्वर-सम्बन्ध, देश-सम्बन्ध आदि में अपने प्रोज्ज्वल रूप में तत्त्व रूप से परिग्राह्य है। अपने-अपने क्षेत्र में यही वृत्ति अपने सुचारु क्रिया-कलाप से मानव को आनन्दानुभव कराती है। रति-मूलक सभी प्रेम-सम्बन्ध अपने-अपने क्षेत्र में अपनी विशिष्ट मर्यादाओं के साथ हृदय को भाव या रस की अनुभूति कराते हैं किन्तु प्रणयमूलक रति का विस्तार सामान्य मानव-हृदय पर सर्वाधिक है। अतः जिन गीतों में प्रणयमूलक रतिमान को जाग्रत करने की सर्वाधिक क्षमता है वे सर्वाधिक आनन्द या रस का अनुभव कराते हैं। इसीलिए साहित्य में आचार्यों ने प्रणयमूलक रतिभाव पर आधारित शृंगार रस को रसराजत्व प्रदान किया है।

इस व्यापक दृष्टि से देखने पर परिष्कृत काम-वृत्ति ही अनुभूतिमूलक गीतों की मूल प्रेरणा है। यों वाह्य अथवा स्थूल रूप से गीतों की मूल प्रेरणा बाह्य जगत् के दुःख-द्वन्द्व ही दिखाई पड़ते हैं। अपने शरय क्षणों में कवि जब जीवन के प्रवाह से कुछ क्षणों के लिए फटक कर जीवन की नश्वरता ■ संसार की क्षणमंगुरता पर विचार करके दार्शनिक उद्गार व्यक्त कर उठता है तब भी गीत का जन्म हो जाता है। कभी वह आत्मा की अमरता को आनन्दमयी भावना में डूबकर जन्म-मृत्यु के बन्धनों को तोड़ फैकता है और इभात के प्रथम विहग की तरह रोम-रोम से पुलकित व उल्लसित होकर रस-विमोह हो चहक उठता है तब भी रसमय गीत की सृष्टि हो जाती है। कभी जब यह भावना से खिन्न हो उठता है कि प्रकृति का कण-कण यहीं रह जायगा और मैं सब दिनों के लिए समाप्त हो जाऊँगा तब भी कवि की प्राण-विपत्ती से गीत के स्वर फूट पड़ते हैं। यथा—

“कसिके ! मैं चाहता तुझे उतना जितना यह भ्रमर नहीं ।
परी सटी की दूब ! मधुर तू उतनी जितना भ्रमर नहीं !
रिसलप ! तू भी मधुर, चन्द्रवदनी निशि ! तू भीठी रानी,
दुख हूँ, इस आनन्द-कुञ्ज में मैं हो केवल भ्रमर नहीं !”

—दिनकर (रेणुका)

संसार में किसी न-किसी रूप में हमारा अस्तित्व इस भूमण्डल पर बना रहे—मानव-हृदय की यह एक परम मधुर लालसा है । कितने कवि आज तक न जाने इस भावना के प्रवाह में बहकर अपने अनमोल गीत छोड़ गये हैं । कोरी कीर्ति की कामना व धन की कामना से भी प्रेरित होकर गीत लिखे गये हैं किन्तु उनमें वैसा स्पन्दन कहाँ मिल सकता है ?

यह है गीत का द्रव या तत्त्व जिसे हम अनुभूति कहते हैं । यही सर्वाधिक महत्वपूर्ण है किन्तु व्यावहारिक अभिव्यक्ति के क्षेत्र में तो इस सामग्री के सफल विन्यास पर ही गीत का सारा सौन्दर्य निर्भर करता है । इसके लिए रमणीय कल्पना, भावानुकूल भाषा व उपयुक्त छन्द-विधान की आवश्यकता होती है । गीत में अनुभूति-तत्त्व ही प्रमुख रहता है । जहाँ कल्पना ही प्रमुख हो जाती है वहाँ हम सुर्माँ पर ही रीझकर रह जाते हैं, रस में मग्न नहीं होते । कल्पना, भाव या अनुभूति को पाठक के हृदय तक पहुँचाकर उसमें रमणीयता उत्पन्न करने का महत्वपूर्ण माधन है । गीत की भाषा में ऐसी स्निग्ध, सुचिक्कण, प्रवाहपूर्ण, कोमलवान्त पटावली अपेक्षित होती है जो वर्ण-कटु वर्णों, द्वित्व वर्णों, लम्बे समासों आदि से रहित हो और छन्द-प्रवाह में बिना खड़-खड़ किये यह चलने वाली हो । प्रतीकों के बल से थोड़े में अधिक व्यञ्जित करने का कार्य भी शब्दों द्वारा ही लिया जाता है । यद्यपि गीत हृदय की वेगवती अनुभूतियों का निश्कल और आइम्बरहीन प्रकाशन है किन्तु श्रेष्ठ गीतिकार कवि अपनी भाषा में पर्याप्त साहित्यिक संयम से काम लेते हैं । छन्द भी गीत की प्रभाव-निधि का महत्वपूर्ण साधन है । भावना के आरोह-अवरोह के अनुरूप ही छन्द के चरणों की द्रुतमन्दर गति योजना नादानुरञ्जिता उत्पन्न कर गीत के प्रभावोत्कर्ष में अत्यधिक सहायक होती है । तुक, वर्णानुपास, छन्द-रूप व लय-प्रवाह पर गीतों की सुकुमार भावना की प्रेक्षणीयता बहुत कुछ निर्भर रहती है ।

रचना-कौशल में इन सब बातों पर ही ध्यान देने मात्र से गीत सुन्दर नहीं बन पड़ता । सब अवसरों का यथास्थान सन्निवेश होने पर भी यह आवश्यक है कि गीत की भावना में आद्यन्त एक अन्विति (Unity) या तारतम्य हो जिसमें सब भावना-तन्तु बड़ी दृढ़ता व स्निग्धता से संगुण्डित हों । यदि गीत की मूल या केन्द्रीय भावना के बीच तुक आदि मिलाने या किसी सुन्दर शब्द या पटावली के प्रयोग के लोभ का संवरण न कर सज्जने के असंयम के कारण जान या अनजान में किसी विरोधी, अमंगल या अवाञ्छित भाव-सूत्र या विचार का प्रवेश हो गया तो गीत के प्रभाव में बनावत पड़ जायगा । यदि इस दृष्टि से भी गीत में कोई त्रुटि न रही तो फिर भी अन्तिम आवश्यकता यह बनी रहेगी कि सारा गीत समस्त मानव-हृदय की उम्मी भावना को वाणी दे रहा हो जिससे कि उम गीत के सम्य कवि के समानान्तर या समानदर्शी हृदय का भी पूर्ण साक्षात्कार हो जाय ।

मानव-हृदय का प्रतिनिधि होते हुए भी उसमें 'सांस्कृतिक उदात्तता का गम्भीर स्वर हो । इसके लिए यह आवश्यक है कि उसमें साहित्यिक शालीनता, मार्दव व सौष्ठव पूर्णरूपेण प्रदर्शित हो । यों गीत में प्रत्यक्ष व्यावहारिक बुद्धि की कहीं सुंजाइश नहीं, क्योंकि वह आत्मविमोह अस्तित्व का भाव-स्फोट है पर कला-पक्ष के सुविन्यास व सुचारुता के लिए परोक्ष रूप में—शब्द-चयन, अलंकार-विधान, छन्द-योजना, मापा-लालित्य, अन्विति-निर्वाह आदि में—उसका पूर्ण उपयोग होता ही है । गीत पागल का प्रलाप मात्र नहीं है, वह जाएत व रसविमोह क्षणों की अत्यन्त संयत व गम्भीर वाणी है ।

यों तो शास्त्रीय दृष्टि से गीत में मुख्यतः किसी एक संचारी भाव या मानसिक अवस्था मात्र का ही अभिव्यंजन होता है जो सप्तस्त रस-चक्र का एक अंशमात्र है किन्तु गीत की लय, सुर, सहायक वाद्य-यन्त्र (यदि रंगमंच पर गाया जाय तो मंच-सज्जा व वातावरण) प्राकृतिक परिस्थिति, गायक का रूप-सौन्दर्य व मुद्रा आदि सब मिलकर एक ही सफल व सुन्दर गीत में उस पूर्ण रसवत्ता को स्थापना कर सकने में समर्थ माने जा सकते हैं जो किसी काव्य या नाटक में ही सम्भव कही जाती है । आनन्दवर्धनाचार्य ने अपने ध्वनि-सिद्धान्त से सुक्तों में भी पूर्ण रसात्मकता का अनुभव करने का मार्ग प्रशस्त कर दिया है, यह सर्वविदित है । गीत में तो, उपरोक्त सङ्घारी उपकरणों के कारण रसानुभूति की और भी अधिक सम्भावना है । गीत एक लघु सृष्टि अवश्य है किन्तु अपने साधन, शुभ्रता, विन्यास-चारुता व निर्दोष गठन में एक आत्मपूर्ण भव्य सृष्टि है—शुभ्र ओसकण की तरह । विद्वज्जन इस विषय पर और भी विचार करेंगे, ऐसी आशा है ।

इस प्रकार गीत एक उच्च कोटि की साहित्यिक सृष्टि है जो कवि के समग्र अस्तित्व की संगीतमयी वाणी है । उसमें कवि की आन्तरिक भाव-विभूतियों तथा अभ्यास-प्राप्त या अर्जित कला-कौशल के एक ही साथ दर्शन होते हैं । जीवन-संचर्य की मर्म-मधुर अनुभूतियों के ताप से जब कवि का सारा अस्तित्व पिबलकर उबलने लगता है और वह तरल रस बरबस छन्दों के सौँचों में ढल जाना चाहता है तब हमें एक गीत मिलता है । गीत में ही कवि की सारी मनोप्रणियों स्वतः छुल पड़ती हैं । गीत-रचना के क्षणों में मानों कोई अशक्त शक्ति ही कवि से गीत लिखवा जाती है ।

To him the mighty Mother did unveil
Her awful face : the dauntless Child
Stretched forth his little arms, and Smiled.
This pencil take (She said, whose colours clear
Richly paint the vernal year :
Thine, too, these golden keys, immortal Boy !
This can unlock the gates of Joy ;
T. Gray : (Progress of Poesy)

शेक्सपियर को प्रकृति ने अपना रूप प्रकट करके दिखा दिया। उसने उसे अपनी लेखनी भी दे दी। गीत-रूपिणी वह कुंजी दे दी जो आनन्द के अक्षय भण्डार का द्वार खोलती है !

गीत-रचना के क्षणों में कवि का मौक्तिक जड़ अस्तित्व, अलौकिक चैतन्यपूर्ण और रसमय हो जाता है। उसका हृदय उन क्षणों में विश्व का सबसे सुन्दर व प्रकाशवान हृदय होता है। वह अपने व्यावहारिक जीवन-प्रवाह को विग्राम देकर कुछ क्षणों के लिए अपने हृदय को विश्व-हृदय के सामने इस प्रकार खोलकर रख देता है मानो अनन्त आकाश के सामने खुला हुआ उर्मिल महासिन्धु ! ऐसे घन्य क्षणों में ही कवि के जीवन का इन्द्र छन्द और शोक श्लोक बन जाता है। गीत के जावण्य-सिन्धु में मिलकर उसके जीवन की समस्त कड़ुताएँ, विरोध, अमाय, क्रन्दन, पाव-ताप आदि रसमय हो हो जाते हैं। उनके व्यावहारिक, धार्मिक, दार्शनिक साहित्यिक खण्ड-अस्तित्व सब पिघलकर अखण्ड रस मात्र रह जाते हैं। वह अपने क्षुद्र अस्तित्व का लोक-हृदय में निःशेष विमर्जन करके सुख की साँस लेता है। इस आत्माभिव्यञ्जन का उसे तात्कालिक पुरस्कार मिलता है—स्फूर्तिशील उज्ज्वल, रसमय प्रकाशपूर्ण आत्म-सत्ता की अनुभूति। ऐसे एक गीत को पढ़ने या तन्मय होकर सुनने का लाभ पाठक के लिए अनन्त सुख या साधन है।

गीत के इस स्वरूप-विश्लेषण की ध्यान में रखकर अब हम प्रसाद के गीति-काव्य पर एक दृष्टि डालें।

‘प्रसाद’ के गीति-काव्य के अन्तर्गत उनके नाटकों में पार्श्वों के द्वारा गाये जाने वाले गाने तथा कविता-संग्रहों में संकलित गीतों में दोनों ही प्रकार की रचनाएँ सम्मिलित हैं। ये सभी रचनाएँ शुद्ध साहित्यिक हैं अतः आलोच्य विषय के अध्ययन का आधार प्रस्तुत करती हैं। राजश्री, विशाल, अज्ञातशत्रु, कामना, जनमेजय का नागशत्रु, स्वन्दगुप्त, एक घूँट, चन्द्रगुप्त और प्रवृत्तामिनी आदि नाटकों में ‘भ्रमना’ और ‘लहर’ नामक कविता-संग्रहों तथा ‘आँखें’ नामक प्रगल्भात्मक मुक्तक काव्य में ‘प्रसाद’ के गीति-काव्य की सामग्री उपलब्ध है। अनेक नाटकों में ही १००-२२५ के लगभग गीत संकलित हैं। गीत प्रायः सभी प्रकार के हैं—शृंगारिक, दार्शनिक, मक्तिपरक, राष्ट्रीय व प्रकृति-मोन्दर्य-मूलक, किन्तु प्रधानता शृंगारिक गीतों की है। नाटकों में राजश्री के ‘आया विकल हुई है मेरी’, ‘सँभालो कोई कैसे प्यार’, विशाल का ‘आज मधु पीले जीवन बसन्त खिला !’, अज्ञातशत्रु के ‘अली ने क्यों मला अक्खेला की’, ‘मीढ़ मत लिखे बीन के तार’, ‘बहुत क्षिपाया उफन पड़ा अब, सम्झाने का समय नहीं है’, ‘चला है मन-र गति से पवन रसीला मन्दन फानन का’, कामना के ‘भजन बन-बहलरियों के नीचे’, ‘पीले प्रेम का प्याला’, ‘घटा कैसी मलोनी निराली है’, ‘दियाओगी कैने’, ‘पृष्ठी की क्षामल पुलकों में’, जनमेजय का नागशत्रु के ‘थानल भी रहा लगाये पाप’, ‘मधुर माधुर श्रुति की रबनी’,

स्कन्दगुप्त के 'न छेड़ना उस अतीत स्मृति से खिंचे हुए वीन-तार कोकिल', 'संस्मृति के वे सुन्दरतम क्षण यों ही भूल नहीं जाता', 'भरा नैनों में मन में रूप', 'धने प्रेम-तट तले', 'अगर धूम की श्याम लहरियों उलझी हों इन अलकों से', 'आह ! वेदना मिली विदाई !'; चन्द्रगुप्त के 'तुम कनक किरण के अंतराल में लुङ्ग-छिपकर चलते हो क्यों', 'आम इस यौवन के माधवी कुंज में कोकिल बोल रहा', 'कैसी कड़ी रूप की ज्वाला', 'सले ! वह प्रेममयी रजनी'; और प्रवृत्तामिनी के 'यौवन ! तेरी चंचल छाया !', 'अस्ताचल पर युवती सन्ध्या की खुली अलक छुँघराली है !' आदि शृंगारिक गीत बहुत मार्मिक, भावनापूर्ण व भावक प्रभाव उत्पन्न करने वाले हैं। संग्रहों में 'भरना' के 'खोलो द्वार', 'कौन, प्रकृति के करुण काव्य सा, वृक्ष पत्र की मधु छाया में', शून्य हृदय में 'प्रेम जलद-माला कब फिर घिर आवेगी !' तथा लहर के 'निज अलकों के अन्धकार में तुम कैसे छिप आओगे !', 'बीती विभावरी जाग री !', 'ले चल मुझे भुलावा देकर मेरे नाविक ! धीरे धीरे', 'आह रे वह आधीर यौवन', 'वे कुछ दिन कितने सुन्दर थे !', 'मेरी आँखों की पुतली में तू बनकर प्राण समा जा रे !', 'काली आँखों का अन्धकार' आदि प्रेम-गीत बहुत ही मार्मिक हैं। इनमें से अधिकांश गीत बहुत लोकप्रिय हो चुके हैं। 'आँख' विप्लव शृंगार का सुप्रसिद्ध प्रेम-काव्य है जिसमें कवि की प्रेम-वेदना विश्व-व्यापी बनकर उदात्त व उज्ज्वल रूप धारण कर लेती है। दार्शनिक व भक्तिपरक गीतों में देवसेना का गीत 'सब जीवन बीता जाता है धूप-छाँह के खेल सदृश' (स्कन्दगुप्त); 'सखी री, सुख किसको हैं कहते !' तथा 'हृदय के कोने-कोने से' (विद्याल); 'खेल लो नाथ विश्व का खेल' (कामना); 'जीने का अधिकार तुम्हें क्या ..', 'नाथ ! स्नेह की लता सोंच दो (जनमेजय का नाम यश); 'चंचल चन्द्र, सूर्य है चंचल' (अज्ञातशत्रु) व 'कितने दिन जीवन-चलनिधि में' (लहर) आदि गीत पूर्ण रसात्मक व गम्भीर हैं। राष्ट्रीय व वीरत्वपूर्ण गीतों में 'हिमाद्रि तुंग शृंग से', 'अकण यह मधुमय देश हमारा' (चन्द्रगुप्त); 'मौझी ! साहस है खेलोगे', 'हिमालय के आँगन में उसे प्रथम किरणों का दे ठपहार' (स्कन्दगुप्त); 'पदवलित किना है जिसने भूमण्डल को' (जनमेजय का नागपत्र) तथा प्रकृति-सौन्दर्य के गीतों में 'झने लगी जगत में सुप्ता निराली' (विद्याल); 'अस्ताचल पर युवती सन्ध्या की खुली अलक छुँघराली है' (प्रवृत्तामिनी); 'तू आता है फिर जाता है', 'भील में' (भरना) जैसे गीत बहुत ओजपूर्ण व रमणीय हैं। किन्तु जिन गीतों में हृदय की कसक, तड़प, मशोष, दाह और अवसाद व्यक्त हुआ है, वे गीत हृदय पर गहरी रेखा खींच देते हैं। 'कामावनी' के 'निर्वेद सर्ग में गीत की साकार प्रतिमा अब्दा गाती है—

‘तुमल कोसाहत कहतु मे मं हृदय की घात रे मन !

जहाँ मर-ज्वाला घपकती, चातकी कन को तरसती;

उन्हीं जीवन-पाटियों की, में तरस बरसात रे मन ! तुमल ..”

इन पंक्तियों में मानो गीत का स्वरूप ही स्पष्ट हो गया है। हृदय की बात ही-भाव या अनुभूति है। यही अनुभूति गीत का प्राण या हृत्कम्पन है। इसके अभाव में कोरी कल्पना या अनूठी-से-अनूठी अभिव्यञ्जना-शैली भी राजनर्तकी-सी जान पड़ती है। यह कहे बिना नहीं रहा जायगा कि 'प्रसाद' का सारा गीति-काव्य अनुभूति के रस से ओत-प्रोत है। बौद्धिकता या दार्शनिक पुट तो काव्य को सुटढ़ या टिकाऊ बनाने का समेष्ट है। डॉ० रामकुमार वर्मा ने ठीक ही लिखा है कि 'प्रसाद' जी इस युग के सस्ते अधिक अनुभूतिशील कवि थे। वस्तुतः उनके काव्य का स्नायुजाल इसी जीवन-सुलभ व मानवीय अनुभूतियों के रक्त से पोषित व अनुप्राणित है। प्रणय-वेदना या विरहावस्था के प्रसंगों में यह अनुभूति अत्यन्त प्रगाढ़ हो उठती है। 'आँसू' में इस अनुभूति का चरमोत्कर्ष हो गया है। लहर के 'मधुर गुनगुनाकर कह जाता कौन कहानी यह अपनी', 'ले चल वहाँ मुलावा देकर', 'वे कुछ दिन कितने सुन्दर थे', 'अरे कहीं देखा है तुमने', 'मधुर माधवी संध्या में जब रागावश रवि होता अस्त' आदि गीतों में कवि की रहस्याकुल चिन्तनशील रसमयी आत्मा की एकांत करुण स्वर-लहरी निनादित हो उठी है। नाटकों में तो, जहाँ गीत रूप में पात्रों के हृदय के उद्गार उनके जीवन की गतिविधियों की व्यापक पृष्ठ-भूमि में व्यक्त किये जाते हैं, अनुभूति का संवेदन और भी तीव्र व मर्मस्पर्शी होता है। जहाँ प्रणय-वंचिताओं, असफल प्रेमियों, जीवन-पथ के भ्रांत-बलांत किन्तु कर्मठ वीरों, जीवन-संग्राम के प्रयों को सहलाते हुए अतीत की स्मृतियों के सम्बल पर जीने वाले सदाशय पात्रों, जगत् व जीवन का तटस्थ सिंहावलोकन करने वाले दार्शनिकों और चोट खाकर तड़पने वाले आर्त हृदयों की पुकारें उठती हैं वहाँ प्रसाद के हृदय की अनुभूति का सारा स्रोत छल पड़ता है। आद्यों के कलानीड़ में निवाम करने वाली देवोपम देवसेना अपनी राशि-राशि कोमल कामनाओं का ढेर लिये जब जीवन के भावी मुख, आशा और आकांक्षा सपने सदा के लिए बिदा लेती है तब वह गीत पाठक या श्रोता के हृदय को मल्लार और ममकर डाल देता है—

‘मार्ग । वेदना मिसी विदाई—।

मैंने अप्रमदा जीवन-संचित मपुकियों की भीख लुटाई ।

छल छल थे सन्ध्या के धमकरा

घाँसू से गिरते थे प्रतिक्षण ।

मेरी यात्रा पर लेती थी नीरसता अनन्त अपेक्षाई !”

अथवा, मातृपुत्र का यह गीत हृदय में

“संभूति के ये सुन्दरतम क्षण यों ही भूत नहीं जाना”

अज्ञातशत्रु में शयाना (मागधी) के इस गीत में कितनी मर्म-वेदना है—

“बहुत छिपाया, उपन पड़ा अब, सम्हालने का समय नहीं है ।
अलित विश्व में सतेज फैला, अनल हुआ यह प्रणय नहीं है ॥

×

×

×

चपल निकलकर कहाँ चले अब, इसे कुचल दो मुड़ल चरण से ।
कि आह निकले दबे हृदय से, भला कहो यह विजय नहीं है ?”

ऐसे गीतों में प्रसाद के हृदय की अनुभूति ही आकाश में नीलिमा की तरह सर्वत्र समरस होकर घुली हुई है । निवेद, वैश्य, मठ, मोह, स्मृति, विषाद, अमर्ष, उन्माद आदि हृदय की गम्भीर भावनाओं (संचारी भाव) की व्यंजना बहुत ही मार्मिक हुई है । सम्भोग-शृंगार से अधिक मार्मिकता विप्रलम्भ शृंगार के गीतों में है । इन गीतों में कवि के हृदय की पूर्णता का पता चलता है, क्योंकि विभिन्न जीवन-स्थितियों के स्त्री-पुरुष-पात्रों ने हृदय में उतरकर उनकी अनुभूतियों को वाणी देना एक अत्यन्त दुष्कर कार्य है ।

दार्शनिक, राष्ट्रीय व प्रकृति-प्रेम के गीतों में भी अनुभूति की यह सहजता और गम्भीरता प्रकट हुई है । ‘स्कन्दगुप्त’ के इस गीत में दार्शनिक भावना का सुन्दर चित्रण हुआ है—

“सब जीवन बीता जाता है, धूप छाँह के खेल सदृश ।

समय भागता है प्रति क्षण में,

नव अतीत के तुषार कण में

हमें लगाकर भविष्य रण में आप कहाँ छिप जाता है !”

‘चन्द्रगुप्त’ की कॉर्नेलिया के द्वारा गाया गया देश-प्रेम का यह गीत अर्थ-गरिमा, भावों की उदात्तता, कल्पना की रमणीयता व सौन्दर्य-चित्रण की दृष्टि से ‘प्रसाद’ के सर्वश्रेष्ठ गीतों में से है—

“अरण्य यह मधुमय देश हमारा ।

जहाँ पहुँच अनजान क्षितिज को मिलता एक सहारा ॥

सरस तामरस गर्भ बिभा पर, नाच रही तरुशिखा मनोहर ।

छिटका जीवन हरियाली पर, मंगल कुंकुम सारा ॥

सधु सुरधनु से पंख पसारे, शीतल मलय समीर सहारे ।

उड़ते खग जिस ओर मुँह किये, समझ नोड़ निज प्यारा ॥

हेम कुम्भ ले उपा सबेरे, भरती दुलकाती मुख मेरे ।

मंदिर उँघते रहते जब, जग कर रजनी भर तारा ॥”

‘चन्द्रगुप्त’ में ही अलका के द्वारा गाया जाने वाला यह गीत भी छन्द-प्रवाह, पद-सौष्ठव, ओजगुण तथा वीरत्वभावना की दृष्टि से प्राणसंचारकर है—

“हिमाद्रि तुङ्ग शृङ्ग से प्रबुद्ध युद्ध भारती—
स्वयं प्रभा समुज्ज्वला स्वतन्त्रता पुकारती—
‘अमंत्य वीर पुत्र हो, दृढ़-प्रतिज्ञा सोच लो,
प्रशस्त पुण्य पण्य है—बढ़े चलो, बढ़े चलो !’
असंख्य कीर्ति-रश्मियाँ, विकीर्ण दिग्धवाह-सी ।
सपूत मातृभूमि के—इको न शूर साहसी !
अराति संन्य-सिन्धु में—मुवाडवाग्नि से जलो,
प्रवीर हो जयी बनो—बढ़े चलो, बढ़े चलो ।”

‘चन्द्रगुप्त’ के ‘हिमालय के आँगन में उसे...’ गीत भी बड़ा ही भव्य व ओजपूर्ण है ।

प्रकृति-सौन्दर्य का मुक्त उल्लास व्यक्त करने वाला—जैसे ‘साकेत’ में ‘मेरी कुटिया में राजभवन मन भाया’ या ‘गुंजन’ के अधिकांश गीत—कोई स्वतन्त्र गीत प्रसाद में कदाचित् कोई नहीं । हाँ, कुछ गीत अवश्य ऐसे हैं जिन पर कवि की मानव-निरपेक्ष रागमयी दृष्टि पड़ी है । यथा प्रयुत्वामिनी का गीत—‘अस्ताचल पर युवती सन्ध्या की’ या भरना का तू आता है, फिर जाता है ।’ आदि । प्रबन्ध के क्षेत्र में अवश्य ‘कामायनी’ (विशेषतः प्रथम, द्वितीय व अन्तिम सर्गों में) इसका अवसर निकल आया है । गीतों में प्रकृति प्रायः ‘उद्दीपन’ रूप में ही गृहीत हुई है ।

‘प्रसाद’ की कल्पना सर्वत्र भावानुसारिणी है । कोरी कल्पना का स्थूल व चमत्कारक कौशल कहीं देखने को नहीं मिलता । अनुभूति की प्रेक्षणीयता के लिए ही कल्पना की सहायता ली गई है । नाटकों में इतिवृत्त के जोड़-तोड़ में व्यावहारिक कल्पना का प्रचुर प्रयोग हुआ है किन्तु गीतों में त्रिम कल्पना के दर्शन होते हैं वह रसनूलक अतः रमणीय है । प्रमात की किरणों से मराबोर मुनहली बिग्न-कोमल बदलियों से अनेक कल्पना-चित्र पाठक के मन को मोह लेते हैं । मदिरालय या केलिगृह के रूपक वाले ‘प्रयुत्वामिनी’ के इस गीत में कवि-कल्पना का सुन्दर सीप्टव दिखाई पड़ता है—

“अस्ताचल पर युवती सन्ध्या की लुत्ती अलक पुँधराती है ।
लो, मानिक मदिरा की धारा ध्रुव बहने लगी निरासी है ॥
भरसी पह्राइयों ने अपनी भीलों की रत्नमयी प्याली ।
भुषा खसी घुमने वल्लरियों से लिपटी सब की आली है ॥
यह सगा विपलने मानिनियों का हृदय मधु प्रणय रोष भरा ।
वे हँसती हुई दुसार भरी मधु सहर उठाने वाली है ॥”
‘विजया’ के इस गान में काल्पनिक सौन्दर्य का निम्न स्तर मोहक है—

“प्रगल्भ-धूम की श्याम लहरियां उलझी हों इन अलकों से,
मादकता-लाली के डोरे इधर फँसे हों पलकों से ।
व्याकुल विजली-सी तुम मचलो आर्द्र-हृदय-घन माला से,
आँसू-बरनी से उलझे हों अधर प्रेम के ध्याता से ।”

‘बीती विमावरी जाग री !’ गीत में भी पनघट के रूपक की कल्पना सुन्दर है जो ‘माघ’ के इस सूर्योदय वर्णन की याद दिलाती है—

“वितत पथु घरघ्रा—सुखरूपमंगूलः

कलश इव गरीयान् दिग्भिराकृष्यमाणः ।

कृत जपल विहङ्गासापकोलाहलाभि-

जलनिधि जलमध्यादेव उत्ताप्यतेऽकः ॥”

‘तुम कनक किरण के अन्तराल में’, ‘कितने दिन जीवन जलनिधि में’, ‘आँखों में अलख जगाने को’ जैसे गीतों में भी कल्पना की प्रौढ़ता व रसात्मकता के दर्शन होते हैं । भावोत्कर्ष में कवि-कल्पना कल्पना के अतीन्द्रिय लोक में ही जाकर विश्राम करती है । ‘ले चल मुझे भुलावा देकर’ नामक गीत में उभी अतीन्द्रिय सुदूर लोक के प्रति बढ़ा ही रमणीय रंजिता है । ‘आह कल्पना का सुन्दर यह, जगत मधुर कितना होता’ इन गीतों में पूर्णतः चरितार्थ हो रहा है ।

रूप-विधान व अलंकार-विधान में ‘प्रसाद’ की कल्पना छलकर लेली है किन्तु उसमें कहीं उच्छ्वसलता या क्षिप्रलाहट नहीं आई है । कल्पना की विशालता और प्रौढ़ता की दृष्टि से ‘प्रसाद’ कोमल कल्पनाशील (Fanciful) कवि कीट्स के उतने निकट नहीं जितने मिल्टन, शेली व पन्त, जिनसे कल्पना व्यापक व विराट् है । ‘प्रसाद’ का कल्पना-प्रेम देखतेना जैसे पात्रों की सृष्टि में पूर्णतः प्रकट हुआ है । ‘देवसेना’ के निर्माण में मानो ‘प्रसाद’ की रोमांटिक कल्पना को पूर्ण विश्राम मिल गया है ! कल्पना की उदात्तता ‘प्रसाद’ को सुदूर लोकों में उड़ा ले जाती है । वर्तमान से अशस्तुष्ट ‘प्रसाद’ शेली या पन्त की तरह भविष्य की मधुर कल्पना में लीन न होकर या तो कीट्स की तरह अतीव की स्वर्णोज्ज्वल प्राची में पंख मारते हुए उड़े जाते हैं या अपने ही मनोजगत् के सूक्ष्म-धूमिल रहस्य-लोकों के धायाकुञ्जों में प्रेम-सौन्दर्य के शिल्पपूर्ण नीह रचते हैं । किन्तु वे शेली की तरह कभी हवाई नहीं होते । उनकी कँची-से-कँची उड़ान में भी यथार्थ व वास्तविकता का आघार रहता है और इसी कारण वह हृदय का सत्य बनकर मन को पुष्टि-कारक खाद्य प्रदान करता है । कल्पना का रहस्यात्मकता या जिज्ञासा-कुण्ठल की भावनाओं में पर्यवसान प्रबन्ध के क्षेत्र में ‘कामायनी’ के ‘आशा’ सर्ग में ‘गहन नील इस परम व्योम के अन्तरिक्ष में ज्योतिर्मान ।’ आदि और गीति-काव्य में ‘ले चले मुझे भुलावा देकर’ या ‘दे सागर संगम अदृश नील’ जैसे गीतों में व्यक्त हुई है । निरन्ध्र ही इन गीतों में कहीं

भी कोई रुढ़ि-ग्रस्त साम्प्रदायिक भावना नहीं है। पंत जी के 'दूर उन खेतों के उस पार जहाँ तक गई नील भँकार' (शृंगन) अथवा 'न जाने नक्षत्रों में मौन, मुझे हंगित करता है कौन' (पल्लव) या महादेवी जी के 'कौन तम के पार, रे कह !' आदि गीतों में जैसी स्वाभाविक रहस्य-भावना या जिज्ञासा-कौतूहल प्रकट हुआ है वैसी ही स्वाभाविक भावना 'प्रसाद' के गीतों में हुई है। कहीं-कहीं यह भावना बहुत गूढ़ भी हो जाती है जिसका सौन्दर्य हृदयंगम करने के लिए वेदान्त की ब्रह्म-भावना का ज्ञान आवश्यक-सा हो जाता है। 'निज अलकों के अन्धकार में तम कैसे क्षिप आओगे ?' आदि गीत पर्याप्त दुर्बोध हैं।

उद्दीपन, मानवीकरण, रहस्य भावना, प्रतीक-विधान, अलंकार-विधान, पृष्ठभूमि व वातावरण-निर्माण आदि के लिए 'प्रसाद' ने प्रकृति का प्रचुर प्रयोग किया है किन्तु वस्तुतः उद्दीपन व अलंकार-विधान में ही उसका सर्वाधिक प्रयोग हुआ है। छोटे-छोटे गीतों में प्रकृति के आलम्बनगत संश्लिष्ट चित्रण का अवकाश कहीं ? गीतों में पपीहा, रजनी, प्याली, उषा, लहर, चन्द्र, बिजली का प्रतीक रूप में प्रयोग हुआ है। ये ही प्राकृतिक पदार्थ रूपक उपमा आदि में उपमान रूप में भी बहुत प्रयुक्त हुए हैं। प्रकृति के प्रति मानव-निरपेक्ष चलचलाते हुए सहज उल्लासपूर्ण मुक्त प्रेम की जैसी व्यंजना पन्त व वार्धसर्ग में हुई है वैसी 'प्रसाद' में कहीं नहीं। महादेवी जी की कविता में भी प्रकृति प्रायः द्वाइंग रूप के सजावट के पदार्थों के रूप में ही चित्रित हुई है। 'प्रसाद' का अलंकार-विधान मौढ़ रस-साधक किन्तु सहज-स्वाभाविक है। रीतिकालीन प्रवृत्तियाँ झलकती हैं किन्तु केशव या पद्माकर की तरह आपत्तिजनक 'फिटिंग' का प्रयत्न कहीं नहीं मिलता। अनेक उपमाएँ नवीन व मौलिक हैं। उपमाओं में साधर्म्य पर ही मुख्य दृष्टि रहती है। 'आँख में उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा व मुद्रा का सौन्दर्य दार्शनिक है।

जैसा कि पहले कहा जा चुका है गीत में भावना का सहबोद्धक और कौशल-पूर्ण विधान ही पर्याप्त नहीं। उसमें एक अन्विति का आद्यन्त निर्वाह आवश्यक है। इसी पर उसकी अपील की शक्ति बहुत-कुछ निर्भर करती है। कवि का प्रकृत प्राण-प्रवेग, भाव-सत्यता, अनुभूति की मार्मिकता व गम्भीरता स्वतः गीत की अभिव्यंजना में एक स्वाभाविक अन्विति प्रतिष्ठित कर देती है। शब्द-विधान कौशल लय-माधुर्य आदि से गीत सुदृढ़, स्निग्ध व चमकीले रेशमी तारों से बुने हुए सिल्क-सा उतरता है। 'प्रसाद' के गीतों में अनुभूति की अन्विति ही गीत के सब तत्त्वों को बहुत दृढ़ता से गुँथे रखती है। यह अन्विति महादेवी जी के गीतों में उतनी स्पष्टता के साथ नहीं मिलती। शब्द-शिल्प और 'फिटिंग' में तो शायद उनकी टेक्निक का कोई कवि हिन्दी में हुआ ही नहीं।

'प्रसाद' जी के गीतों की भाषा संस्कृतनिष्ठ परिष्कृत खड़ी बोली है। साक्षरिका के यल पर थोड़े से बुने हुए शब्दों में भाव या स्थिति को झलकाते हुए पाठक के हृदय में एक गुँब या तड़प उत्पन्न करने की कला में वे हमारे युग के सर्वश्रेष्ठ कलाकारों में से

हैं। जहाँ तक शब्द-शिल्प मात्र का सम्बन्ध है वहाँ तब रायद महादेवी जी उनसे बड़ी-चढ़ी हैं। कोमल स्निग्ध शब्दों का चयन, पद-योजना, छन्द-प्रवाह उनकी अपनी ही वस्तु है। उनके फिमलते स्निग्ध गीत-चरणों को सुनकर या पढ़कर ऐसा अनुभव होता है मानों हिम के श्रॉगन में किशोरी किन्नरियों चोंदी के पायल बाँधे चोंदीनी में लास कर रही हों। किन्तु, 'प्रसाद' जी यहाँ तब नहीं रहते। वे पाठक के हृदय में भाव का प्रकृत स्वरूप तीव्रता व गति का संप्रेषण करने के लिए ध्वनि-काव्य की सांकेतिक शैली का प्रयोग करते हैं। प्रतीयमान अर्थ या ध्वन्यर्थ पर ही उनकी दृष्टि रहती है। कहने की आवश्यकता नहीं कि उनकी इस शैली का पूर्ण रसास्वादन विदग्ध व मार्मिक हृदय ही कर सकते हैं। प्रसाद जी ने छायावादी शैली की इसी में विशेषता मानी है (दे० काव्य-कला व अन्य निबन्ध में 'यथार्थवाद और छायावाद' नामक लेख)। स्पृहणीय आभ्यन्तर वर्णन के लिए—आन्तरिक स्पर्श से पुलनित भावों के अभिव्यञ्जन के लिए—रम्यच्छायांतरस्पर्शी व्यक्तता के प्रयोग से जो लावण्य उत्पन्न होता है वही छायावादी अभिव्यक्ति का लक्ष्य है। इसी गम्भीर लक्ष्य की सिद्धि के लिए वे बड़े ही विवेक, समय और कौशल से भाषा का निर्याप करते हैं। केशव, पद्माकर या 'रत्नाकर' की तरह ('रत्नाकर' जी में भाषा व भाव का समझस्य अवश्य रहता है) आनुप्रासिकता या नादानुरञ्जकता उत्पन्न करना भी उनकी सुवचि को नहीं रुचता। सहज रूप में ही यदि संगीतात्मकता या वर्ण-मैत्री स्थापित हो जाय तो बहुत भला। गीतों की लय या छन्द-प्रवाह भी सहज-साध्य ही होता है। हाँ, कब कहीं कहीं दृढ़ता अवश्य है। यथा—

"इतना सुख जो न समाता अन्तरिक्ष में जल-यल में।"—आमू

इसके अतिरिक्त कुछ ऐसे भारी-भरकम शब्दों का प्रयोग भी हो जाता है जिन्हें कोमलकाय गीत संभाल नहीं पाते। विनम्र, अस्तित्व (भ्रु-वस्त्वामिनी); तवणाब्ज, कल्पना-यली, नयर्हिज्जय, आवृत (विशाल); तारा-मचप-मखडली (कामना); हेषा (जनमेजय का नागवह) आदि शब्द कोमल भावना की अभिव्यक्ति के प्रसंग में असह्य हैं। हाँ, द्वित्व वर्ण, सौम्य वर्ण समस्त पदावली आदि श्रोज्युण के प्रदर्शन के सर्वथा उपयुक्त जान पड़ते हैं। जैसे—

"जगो हम, लगे जगाने विडव लोक में फैला फिर आलोक ।
 ध्योम तम पुंज हुआ तब नष्ट अखिल संसृति हो उठी प्रसोक ।
 विमल वाली ने धीरा ली कमल-कोमल-कर में समीत ।
 सप्तस्वर महासिन्धु में उठे छिड़ा तब भधुर साम संगीत ।

×

×

×

जातिघो का उत्थान पतन, भाँधियां भङ्गीं, प्रचंड समीर ।
 खड़े देखा भेला हँसते, प्रलय में पले हुए हम धीर ।"

‘प्रसाद’ की प्रतिनिधि भाषा का स्वरूप यह ध्यान पड़ता है—

“दिनकर हिमकर तारा के दल, इनके मुकुर यक्ष में निर्मल,
चित्र बनायेंगे जय चंचल, आशा की माधुरी अवधि में ।

×

×

×

सुरघनु रंजित नव जलधर से भरे क्षितिज-ध्यापी सम्बर से,
मिते धूमते जब सरिता के हरित कूल युग मयूर धधर चे ।”

‘अगस्त धूप की श्याम लहरियों’, ‘मुर मधुरी सम्भ्या में’ और ‘तुम कनक छिरण के अन्तःफल में’ आदि गीतों में तथा आँख के जर्मों में ‘प्रसाद’ की भाषा का सबसे मिलता हुआ रूप मिलता है ।

‘प्रसाद’ के गीतों का स्तर बहुत उच्च है । शरदाकाण्ठ में डोलती, भोनी बदलियों सी हल्की-फुल्की भावनाओं को प्रचलित या व्यावहारिक पदानुसूची में कहकर सस्ती एकाग्रता के लिए जनता का स्थूल मनोरंजन करना उनके लिए मानों सम्भव नहीं । अब इसे आप चाहे ‘प्रसाद’ का गुण कहें चाहे दोष । मिल्टन अपनी काव्य-शैली की कठिनता व भाठनिंग की गम्भीर दार्शनिकता व धूमिलता उनके वास्तविक मूल्यारूढन के मार्ग में कोई बाधक नहीं । जनता हिन्दी-भाषा के प्रचार की व्यापकता के साथ-साथ प्रसाद की यह भाषा जनसाधारण के लिए शायद उसी प्रकार स्पष्ट होती जायगी जिस प्रकार तारे उदय होकर उत्तरोत्तर उज्ज्वल व स्पष्ट होते जाते हैं । अस्तु । जब तक कोई अनुभूति किमी विशेष परिस्थिति के संज्ञात से प्रसूत होकर किमी विशिष्ट प्राण-प्रवेग से उन्मूलित होकर दमक नहीं उठती तब तक वह मानों अभिव्यक्ति के योग्य नहीं । ‘प्रसाद’ के सभी प्रकार के गीतों पर यह बात लागू होती है । इसलिए ये गीत प्रायः उन्हें ही छू पाते हैं जितना मानसिक या सांस्कृतिक घरातल उच्च हो या जो अन्तर्साधना के द्वारा हृदय की गहराइयों में से होकर निकले हों । ‘प्रसाद’ के प्रेमगीत केवल छिछली विलासिता के उद्गारभाव नहीं हैं । घनीभूत एक आँख वाले के लिए मांसल रस तत्त्व का प्रकाशन विलास है और दो आँख वाले के लिए राम । प्रेमतत्त्व का जब वसन्त-निकास होता है तब उसकी पदावली, भाषा व अभिव्यंजन-शैली स्थूल विलास-सी भी लग सकती है । कामायनी का ‘आनन्द सर्ग’ व भागवत की रासपंचाध्यायी में एक ही प्रेमतत्त्व का निरूपण है—एक काव्यात्मक, दूसरा धार्मिक या भक्ति-परक । ‘प्रसाद’ रूप और विलास के कवि कहे गये हैं । साधारण पाठकों के लिए इसमें आँख की खुँजावण है । वस्तुतः ‘प्रसाद’ के गीत काव्य की पृष्ठ-भूमि में एक विशाल मानसिक साधना है जिसके अनुरूप होकर ही पाठक उनकी व्यंजनाओं की गम्भीरता और सूक्ष्मता, अनुभूति की उदात्तता और अर्थ-गरिमा का सौन्दर्य पकड़ पा सकता है । प्रकृति का सबसे मात्सरिक धर्म यही है ।

वास्तव में इन गीतों का घरातल न मानवीय है, और न दानवी । मौक्तिका

और आध्यात्मिकता के दो कूलों के बीच में से ही यह मानवीय प्रेम-धारा बही है जिसमें दोनों कूलों का सौन्दर्य प्रतिबिम्बित हो रहा है। इसमें विलास और तप का सम्मिश्रण है। 'प्रसाद' प्रेम को सांस्कृतिक धरतल पर उठा ले गये हैं। यदि कहीं भौतिकता व मांसलता उभरी भी है तो अन्त में सूक्ष्म व उदात्त में उसका पर्यवसान हो गया है। इस दृष्टि से 'प्रसाद' की साधना कालिदास के समकक्ष है। मेघदूत, कुमारसंभव व रघुवंश में काम पर पावन प्रेम की विनय हुई है। अश्व और 'कामायनी' में भी ठीक यही बात चरितार्थ हुई है। अश्व का भौतिक विरह आध्यात्मिक पावनता में परिणत हो जाता है। निम्न काम को उच्च प्रेम तक उठा ले जाने का यह प्रयत्न 'प्रसाद' के काव्य को सांस्कृतिक गौरव प्रदान करता है। 'प्रसाद' प्रेम के पूर्ण समर्थ कवि हैं। प्रेम का उदात्त चित्रण स्वस्थ हृदय, संयत बुद्धि व सधे हाथ से ही हो सकता है। भौतिक प्रेम किस प्रकार पवित्र प्रेम का संजीवन बनकर मन के लिए तृप्तिदायक बनता है, यह प्रसाद के काव्य में दिखाई पड़ता है।

प्रेम के स्वरूप की गम्भीरता के कारण स्वभावतः ही उनके चित्रण में दार्शनिकता का समावेश हो गया है। यह दार्शनिकता एक ओर तो कवि के काव्य को चिरंजीवी या टिकाऊ बनाती है और दूसरी ओर पाठक को कोरे शैलीगत चमत्कार से बहुत ऊँची वस्तु, कवि की आत्मा का उज्ज्वल वैभव, परिपुष्ट विचारधारा और प्राणवान, गरिष्ठ और तृप्तिदायक आत्मिक स्वाद्य प्रदान करती है। कोरे वाग्वैचित्र्य या अभिव्यक्ति की भंगिमा से यह सब कुछ कदापि प्राप्त नहीं हो सकता। दार्शनिकता से सर्वथा शून्य काव्य केवल उच्च कोटि का मनोरंजन हो सकता है, नशीन जीवन-स्फूर्ति, प्राणोष्मा व आलोक नहीं। हाँ, दर्शन भाव पर जहाँ हावी होने लगता है वहाँ परिस्थिति अवश्य चिंत्य हो उठती है। हर्ष है कि 'प्रसाद' के गीति-काव्य में दर्शन को न्यायसंगत अनुपात ही प्राप्त हुआ है। हाँ, 'कामायनी' में (मुख्यतः अन्तिम सर्गों में) प्रत्यभिज्ञा या निरुद्धर्शन घनीभूत हो उठा है।

'प्रसाद' अभिव्यक्ति के क्षेत्र में स्वच्छन्दतामूलक छायावाद के प्रवर्तकों में होते हुए भी सर्वथा रुढ़ि-मुक्त नहीं हैं। संभवतः किसी महाकवि के लिए जो अपनी जाति का सांस्कृतिक चित्र प्रस्तुत करता है, परम्पराओं से सर्वथा कटकर अपना अस्तित्व बना रखना सम्भव भी नहीं होता। पर गीति-काव्य में उसे पर्याप्त स्वच्छन्दता होती है। भाव-निरूपण व शैली दोनों में ही वे अजीत के न्यूनाधिक रूप में उपजीवी हैं। 'श्यामा का गलदान मनोहर मुक्ताओं से ग्रथित हुआ।' में कामशास्त्रीय व रोतिकालीन संस्कार हैं। अश्व में अनेक उपमान रुढ़ हैं—केशों के लिए खंजीर, श्रोत के लिए बिद्रुम, दाँत के लिए मोती, मुख के लिए कमल, कान के लिए किमलय, भौंहों के लिए अन्नंग के धनु की शिबिनी, स्तन के लिए कुंम आदि।

गम्भीर-से-गम्भीर भाव सरल-से-सरल भाषा में अभिव्यक्त होकर भी मार्मिक

संवेदनाएँ उत्पन्न कर सकने में पूर्ण मर्मर्य होते हैं। 'बन्धन' के अनेक गीत इसका उदाहरण हैं। इस दृष्टि से 'प्रसाद' के गीत अवश्य ही कठिन कहे जायेंगे। डॉ० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा ने 'प्रसाद' के नाटकों में प्रयुक्त गीतों में कुछ अनौचित्य व त्रुटियों भी बताई हैं। वे हैं—“(१) गीतों का अतिरेक जिसके कारण संगीत भी थकचकर हो जाता है, (२) गीतों का लम्बा व अव्यावहारिक होना जिसके कारण रंगमंच पर उनकी अनुपयुक्तता फिर भी 'प्रसाद' के गाने अवश्य ही साम्प्रदाय दिखाई पड़ते हैं और अधिक गाने ऐसे हैं जिनके विषय नाटक की कथा के मेल में हैं।”

हिन्दी-साहित्य में 'प्रसाद' का गीति-काव्य अवश्य ही सदा उच्च कोटि का काव्य समझा जाता रहेगा। माना कि इनमें विद्यापति की सी कोमलान्त पदावली, पैनी मादकता व शृंगार की प्रकुल्लता नहीं, मीरा, छंद, तुलसी व भारतेन्दु हरिश्चन्द्र-की-सी सुबोधता नहीं; कबीर का सा खरापन व चुट्टीलापन नहीं; 'निराला' की सी निर्वन्ध स्वच्छन्दता व मस्ती नहीं; पन्त की सी मुक्तकण्ठता, आत्मविमोहता व स्वर्गिक आत्मोल्लास की वेगवती तरंग नहीं, महादेवी का सा शिल्प नहीं 'बन्धन' की सी स्पष्टता, सरलता व सहज-स्वाभाविकता नहीं, किन्तु इनमें अनुभूतितत्त्व ऐसी आश्चर्यजनक मात्रा में विद्यमान है कि काव्य में अनुभूति को ही टटोलने वाले हृदयों को ये सदा उनको वांछित वस्तु प्रदान करते रहेंगे।